ISSN 0130-6405

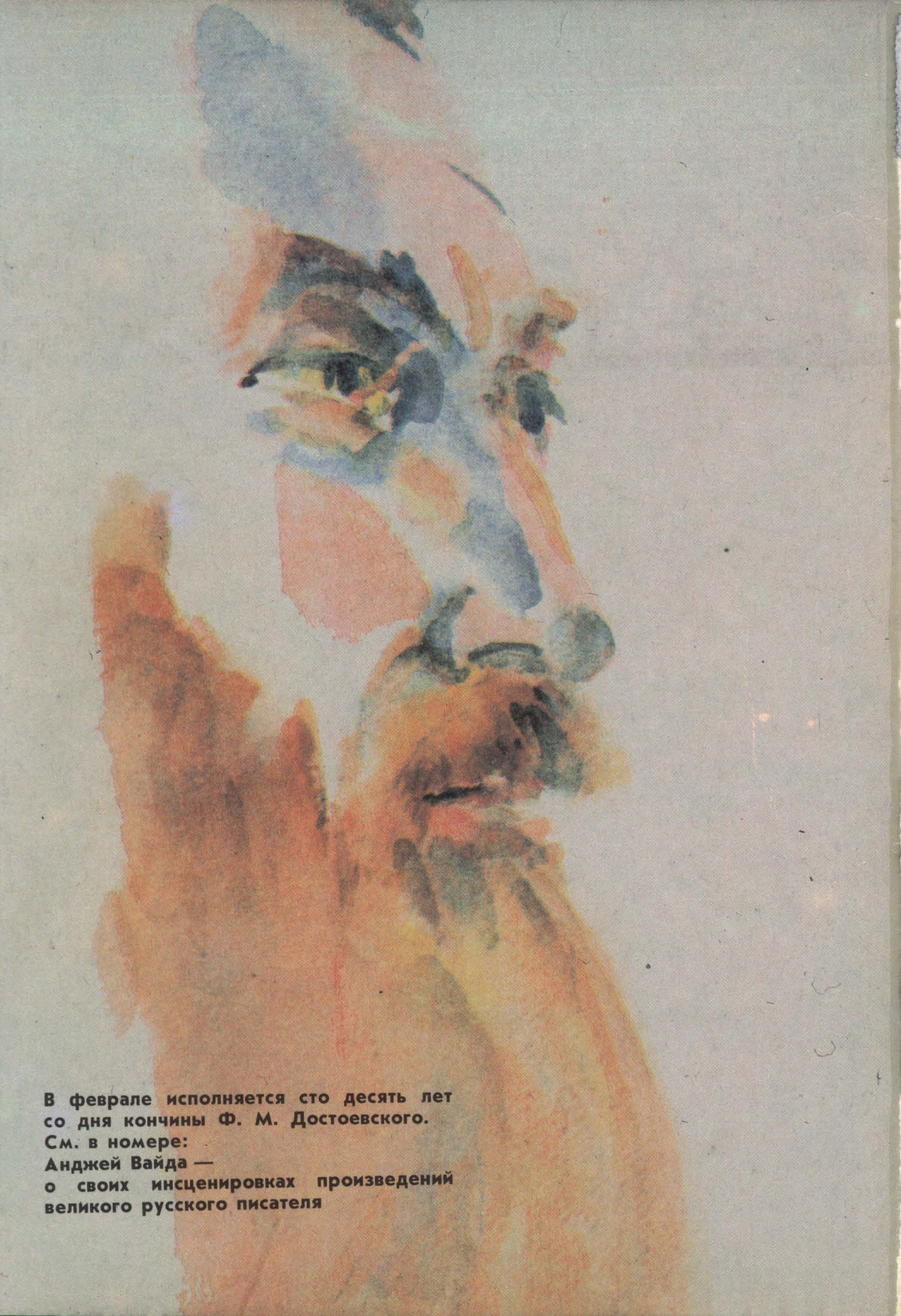
ИСКУССТВО КИНО

91

2

ИСКУССТВО КИНО

2



В феврале исполняется сто десять лет со дня кончины Ф. М. Достоевского.
См. в номере:
Анджей Вайда —
о своих инсценировках произведений великого русского писателя

«Петербургская ночь».
Режиссера Г. Рошаль, В. Строева

«Братья Карамазовы».
Режиссер И. Пырьев

«Идиот».
Режиссер А. Куросава

«Белые ночи».
Режиссер Л. Висконти

Ежемесячный журнал
Союза
кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и
трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
2 91

Содержание

Вопросы и мысли

3 **С. П. Мельгунов.** Золотой немецкий ключ большевиков

Свободная тема

15 **Борис Вайль.** Кушать ли нам ящериц?

Кинематограф 90-х.

Необязательные заметки

20 **Петр Шепотинник.** ... или 500 дней Содома

Взгляд

22 **Александр Шпагин.** Край

Разборы и размышления

35 **Дая Смирнова.** Дебют-89

39 **Нина Цыркун.** С точки зрения ангелов

43 **Л. Карахан.** Предрешение

45 **Сергей Лаврентьев.** Замечательное кино!

48 **Валерия Притуленко.** Вместо молитвы

52 **Н. Сиривля.** Карнавал во время чумы

56 **Наталья Лукиных.** «Союзмультфильм»: традиции и амбиции

Теория, история

Мемуары и публикации

68 **Сергей Васильев.** «...стимула по существу нет на фабрике»

„ИК". Избранная проза

77 **Юз Алешковский.** Кенгуру

Мир души

102 **Лев Шестов.** Апофеоз беспочвенности

За рубежом

Лаборатория

107 Театр совести Достоевского в интерпретации Анджея Вайды

Фильм в журнале

Жан-Люку Годару — 60

111 **Михаил Трофименков.** Две или три вещи, которые я знаю о нем

122 **Жан-Люк Годар.** На последнем дыхании

159 Годар о Годаре

169 **Пресс-бюро «ИК»**

172 **Досье «ИК»: Роберт де Ниро, Ежи Штур, Джулиано Монтальдо, Элан Паркер, Пал Эрдешш**

174 **Фильмография**

In this issue:

S. P. Melgunov. "Golden Key Of Bolsheviks" **(p. 3)**
Boris Veil about generation of the 60-ties **(p. 15)**
How to fight with pornography? **(p. 20)**
Political themes in Soviet cinema **(p. 22)**
Festival of film debutes **(p. 35)**
Review of the films: "The Armour" **(p. 39),** "The Last Prayer of Nazar" **(p. 43),** "Dominus" **(p. 45),** "The Catafalque" **(p. 48),** "Siz kim siz?" ("Who Are You?") **(p. 52).**
"Soyuzmultfilm" **(p. 56)**
New facts about Vasilyev brothers **(p. 68)**
Yuz Aleshkovsky. "Cangaroo" **(p. 77)**
Lev Shestov. "The Apotheosis Of Groundlessness" **(p. 102)**
Dostoyevsky in theatre interpretation of Andrzey Wayda **(p. 107)**
To the 60th anniversary of Jean-Luc Godard **(pp. 111, 122, 159)**
Jean-Luc Godard: "A bout de souffle" **(p. 122)**
Godard about Godard **(p. 159)**
Press-office of "IK" **(p. 169)**
Filmography **(p. 174)**

© Журнал «Искусство кино», 1991

Художественный редактор Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 26.11.90.
Подп. к печати 11.01.91
Формат бумаги $70\times100^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65
уч.-изд. л. 17, 6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50000 Заказ 2194
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

С. П. Мельгунов

Золотой немецкий ключ большевиков

От автора

Эта книга непосредственно примыкает к другой моей уже законченной работе о том, как большевики фактически захватили власть, то есть о перевороте в октябре 1917 года. Выход книги в свет задержала лишь война. В истории октябрьского переворота я не касался вопроса, которому посвящен настоящий очерк, хотя определение источников денежных средств, находившихся в распоряжении последователей Ленина, имеет первостепенное значение для выяснения их успеха. Мне казалось более целесообразным выделить такую главу особо, так как ее хронологически надо было поставить в связь с другими фактами русской революции, которые предшествовали октябрьскому перевороту. Предлагаемый читателю очерк таким образом написан вне всякой связи с событиями текущего дня, но эти события, как согласится читатель, придали характер некоторой особливой современности моему историческому повествованию.
1 января 1940 г.

Легенда о немецком золоте

Введение

В «Истории октябрьской революции» , написанной Троцким, утверждается, что вопрос о немецком золоте, якобы полученном большевиками, принадлежит к числу тех мифов, которыми богаты истории всех революций — всегда «низвергнутый класс склонен искать причину всех своих бедствий... в иностранных агентах и эмиссарах». Сделав соответственный исторический экскурс, автор заключает об «Истории революции» Милюкова: «золотым немецким ключом либеральный историк открывает все загадки, о которые он расшибся как политик»... «Я не думал,— восклицает тот же Троцкий в своей автобиографии («Моя жизнь»),— что мне придется возвращаться к этой теме. Но нашелся писатель, который поднял и поддержал старую клевету в 1928 году. Имя писателя Керенский». И вновь недавний лидер большевицкой фаланги пытается издеваться над «безупречными доказательствами», на основании которых через 11 лет Керенский говорил в «Современных записках», что «измена Ленина, совершенная в момент высшего напряжения войны, является безупречно установленным, неоспоримым историческим фактом». Прошло новых 10 лет, и я готов еще раз поднять с вызовом бросаемую Троцким перчатку и повторить «глупую клевету», может быть, только придав ей несколько иную формулировку и меньшую категоричность ее «безупречных» доказательств. И повторяя «клевету», я ни в какой степени не чувствую упреков своей исторической совести.

Некоторые круги современной эмигрантской публицистики не удовлетворяет неразборчивость квалификаций, которые применяют часто по отношению к большевикам их политические противники. Так, например, Кускова в «Последних новостях». («Парадоксы Немезиды», № 6312) писала по поводу выпущенного в 1938 году сборника избранных обличительных статей Бурцева — «Преступление и наказание большевиков»: «Трудно... в обвинениях Бурцева провести различие между политической тактикой пораженчества и простой агентурой в пользу иностранного государства и во вред своей родине»... «Когда люди толпы кричали большевикам: «немецкие агенты», это было понято: человек

---

[1] Впервые опубликована (в двух томах) в 1931—1933 годах в Берлине. Вошла в книгу: Троцкий Л. К истории русской революции. М., 1990, с. 289—394.— Ред.

Сергей Петрович Мельгунов (1879—1956) — известный общественный деятель, историк, журналист. Издатель исторического журнала «Голос минувшего», с 1923 года выходившего в Праге, Берлине и Париже под названием «На чужой стороне». В 1920 году по делу «Тактического центра» в Москве Мельгунов был приговорен к смертной казни, замененной тюремным заключением. В 1921 году был выслан из страны. За рубежом у него вышло несколько фундаментальных исторических исследований: «Красный террор в России» (1924), «Трагедия адмирала Колчака» (1930—1931), «На путях к дворцовому перевороту» (1931), «Как большевики захватили власть» (1939), «Золотой немецкий ключ большевиков» (1940), «Судьба императора Николая II после отречения» (1951), «Легенда о сепаратном мире» (1957), «Мартовские дни 1917 г.» (1961).

толпы редко разбирается в политике и еще меньше в вопросах судебной справедливости. Но историк...»[2] Конечно, термины «шпионы», «немецкие агенты» и прочие, поскольку под этими словами подразумевается просто наймитство, сами по себе не подходят к социалистическому интернационализму ленинского большевизма. Однако оценка совершенной этими фантастами социальной революции настолько зависит от субъективного восприятия, что грани между политическим пораженчеством и изменой в прямом смысле слова в сознании очень многих должны подчас совершенно стираться. Мотивы становятся безразличны, и тогда всякая терминология будет неточна. Для меня поэтому неважно, какими юридическими терминами можно определить подрывную работу ленинских выучеников во время войны и революции и под какие статьи уголовного кодекса в правовом государстве подводится получение в таких условиях денег от враждебной державы социальными экстремистами[3]. Равным образом я отсекаю и все вопросы революционной этики — с моральными оценками нельзя подойти к полной беспринципности ленинской тактики. Фактически меня интересует одна проблема, взятая, так сказать,— an und für sich* — получали ли большевики от немцев деньги или нет? И здесь в истории «нелепых измышлений» не все так просто, как это хочет представить с присущей ему развязностью Троцкий. Одной только хлесткостью выражений и иронией нельзя разрушить создавшуюся уже «мифологию» и опровергнуть «наглую ложь о немецких миллионах».

Едва ли кто усомнится в первостепенной важности выяснения вопроса о немецкой субсидии для истории подготовки октябрьского большевистского переворота 1917 года. «Если бы у Ленина,— утверждает Керенский с несомненным преувеличением,— не было бы опоры во всей материальной и технической мощи немецкого аппарата пропаганды и немецкого шпионажа, ему никогда не удалось бы разрушение России». «Утешительная историческая философия,— старается съязвить Троцкий,— согласно которой жизнь великой страны представляет собой игрушку в руках шпионской организации сыска». Да, закономерность исторических явлений очень относительна, и «его величество случай» при соприкосновении с конкретной действительностью может дать самый неожиданный социологический узор. К числу таких случайностей, конечно, надо отнести и наличность «золотого немецкого ключа». И как-то странно, что до сих пор никто не постарается по существу проанализировать имеющийся материал и проверить те данные, которые так или иначе могут ответить на вопрос: миф или действительность роль немецких денег в истории русской революции, приведшей нас к великой трагедии.

К сожалению, общие утверждения, которыми переполнены публицистические преимущественно выступления политических противников большевиков, не исключая и настойчивых, шумных иногда изобличений в течение ряда лет со стороны Бурцева, до некоторой степени дают возможность более или менее безнаказанно разыгрывать в высоких тонах негодования троцкистские рапсодии на темы о легендарном «золотом немецком ключе». Русское антибольшевистское общественное мнение до сих пор, например, стоит в недоумении перед разгадкой: насколько подлинны сенсационные так называемые американские документы о немецко-большевистском альянсе, опубликованные в 1918 году. Единственный анализ этих документов в русской литературе — очень краткий и поверхностный (в примечании) — можно найти только в тексте Милюкова, причем историк не дает в сущности никакого критерия для суждения о подлинности документов и скорее своим авторитетом освящает даже безусловную фальсификацию. Но еще более удивительно то, что подделку в этих документах не постарались выявить сами большевики, казалось бы, наиболее заинтересованные в изобличении противников. Во всей советской литературе я мог встретить лишь отметку Троцкого в его «Истории»: «этой грубой подделке, не выдерживающей даже дыхания критики, многие образованные и проницательные люди верили до тех пор, пока не обнаружилось, что оригиналы документов, исходящих якобы из разных стран, написаны на одной и той же машинке» (?)[4]. Почему такое пренебрежение? Может быть, на «грубую подделку» не стоило обращать внимания? Но почему в таком случае было обращено столько внимания на «фальшивые документы» о деятельности Интернационала, появившиеся в Западной Европе в последующие годы и имевшие для большевиков совершенно второстепенное значение по сравнению с вашингтонской публикацией 1918 года? В 1921 году была издана даже специальная книга «Антисоветские подлоги», в которой в связи с известным берлинским процессом Орлова и других разоблачалась деятельность заграничных «фабрик фальшивок» для борьбы с Советским Союзом. Очевидно, это заставляло предпочитать формулу умолчания по отношению к американским документам.

Но полное табу в советской печати вы встретите по поводу знаменитого выступления маститого Эд.

---

[2] Обращу внимание почтенного публициста на то, что сам политический руководитель органа, в котором ставился Бурцеву недоуменный вопрос, в своем историческом труде о революции 1917 года давал еще более упрощенную концепцию. Касаясь августовской резолюции московского совещания общественных деятелей, Милюков писал: «после 3—5 июля собственно можно было бы говорить не только о «слепом увлечении», о «заблуждениях» и «увлечениях», о «невольном» содействии врагу. Факт подкупа влиятельных вождей революции германскими деньгами был установлен официальной следственной властью» («История», 11, 114).

[3] Характерно, что все большевистские мемуаристы, отрицающие, конечно, по отношению к себе обвинения в каких-либо сношениях с немецким правительством во время войны, безоговорочно определяют эти возможные отношения терминами: платные агенты, шпионы и прочие, то есть применяют ту неразборчивую квалификацию, которая, как было указано, вызывает протесты.

* «An und für sich» (нем.).— В себе и для себя.— *Ред.*

[4] Троцкий здесь, как мы увидим, механически повторяет чужие слова, не потрудившись даже вникнуть в их смысл,— речь идет не об оригиналах, а о копиях группы документов, напечатанных в приложении к основной публикации.

Бернштейна, поместившего 14 января 1921 года в «Vorwärts» статью «Ein dunkles Kapitel». «Ленин и его товарищи,— утверждал Бернштейн,— действительно получили от императорской Германии огромные суммы. Я узнал об этом уже в конце декабря 1917 года. Через одного друга я навел справку у лица, имевшего отношение к официальным источникам, и получил подтверждающий ответ. Не узнал я лишь, как велика была сумма и кто был или кто были посредниками. Теперь из источников, заслуживающих безусловного доверия, я узнал, что здесь речь шла о невероятных суммах, наверное — свыше 50 миллионов марок золотом, так что для Ленина и его товарищей не могло остаться места сомнениям, откуда притекали эти суммы». Выступление авторитетного вождя немецкой социал-демократии вызвало, конечно, во всем мире большой шум; оно не нашло только откликов в советской литературе. Ни одним словом не обмволвился о нем слишком язвительный подчас Троцкий; замолчал его историк Покровский, посвятивший немало страниц «клевете» при разборе истории революции Милюкова («Противоречия г. Милюкова» в сборнике «Интеллигенция и Революция»). Нет упоминания о выступлении Бернштейна и в работах исторического семинария Института красной профессуры («Очерки по истории октябрьской революции» 1927 г.), где имеется специальная глава об июльских днях 1917 года, когда против большевиков «было создано... чудовищное дело Бейлиса № 2»[5].

И у Троцкого, и у Покровского и у представителей Института «красной профессуры» весь «марксистский» научный аппарат брошен на развенчивание показаний «зауряд-прапорщика» Ермоленко, мелкого, малограмотного «шпика военной охранки», по характеристике Покровского,— военнопленного, переброшенного немецким генеральным штабом в апреле 1917 года на русский фронт в целях соответствующей агитации. Эта стрельба из пушек по воробьям производит тем более странное впечатление, что основное обвинение, выдвинутое против большевиков в июльские дни 1917 года по данным, полученным военной контрразведкой, не стояло в сущности в связи с показаниями Ермоленко. Между тем этих данных большевистские критики касаются лишь слегка, сглаживая углы, замалчивая или избегая наиболее острых пунктов, хотя в их распоряжении находится все многотомное архивное следственное дело, касающееся июльского мятежа большевиков. Производит впечатление, что на показаниях «филера», которые сравнительно легко можно дискредитировать, хотят попросту отыграться. Оправдание, построенное по такому методу, само по себе большой исторической убедительности иметь не может.

Я постараюсь подойти критически к тому материалу, который имеется в нашем распоряжении, и по возможности объективно вскрыть все то, что может быть заподозрено в своей политической недоброкачественности, то есть выполнить отчасти ту работу, которую обязаны были, по моему мнению, проделать большевистские историки, утверждающие, что немецкие деньги — это только легенда, только миф, присущий истории всех революций. У меня отнюдь нет претензии на раскрытие тайны до конца. Да и время, очевидно, еще не пришло. Немецкие тайники, могущие пролить свет, все еще под крепким запором. Архивы в России недоступны эмигрантскому исследователю, и приходится пользоваться опубликованными отрывками документов из вторых рук, в цитатах тенденциозных большевистских изысканий. К тому же я не чувствую в себе способностей сыскных дел мастера, необходимых в тех случаях, когда историку по неизбежности приходится вступать на путь следователя. И тем не менее надо, поскольку это возможно, теперь же отделить шелуху в том, что мы знаем,— только таким путем возможно хоть немного прояснить темную главу в недавнем прошлом большевиков. Подобное прояснение настоятельно требуется в интересах современного изучения истории русской революции: следует установить какую-то базу, из которой можно было бы исходить, и наметить вехи, указывающие на путь, по которому надлежит идти.

II. Прелюдия (1915—16 гг.).
1. Австро-украинская авантюра

Приходится начать издалека и напомнить о разоблачениях, появившихся в первый год войны в русской легальной печати. Так в № 3 журнала «Современный мир» (1915) была напечатана статья Гр. Алексинского (тогда еще эмигранта) под заголовком: «О провокации». Заимствуя из дипломатической «желтой книги», изданной французским министерством иностранных дел в первые месяцы войны, секретную записку немецкого генерального штаба от 19 марта 1913 года, в которой развивался план противной стороны в случае войны путем организации восстаний при посредстве особых агентов, завербованных среди влиятельных политических вождей революционных партий и снабженных соответствующими материальными ресурсами, автор статьи иллюстрировал практику уже эпохи войны примером некоего французского унтер-офицера Рене Тизона и его сношений с немецким социал-демократом Зюдекумом, инспирировавшим французского унтер-офицера, была разоблачена на столбцах социалистической «Humanite». На основании данных, появившихся в № 1 женевской «Боротьбы», официального органа

[5] Нельзя, конечно, к числу откликов на выступление Бернштейна отнести попутные замечания о «глупом заявлении» Бернштейна, которые можно найти в советской печати (например, в критической заметке Ленцера в «Красной нови» (1925) по поводу одной моей статьи в «На Чужой Стороне»).

заграничной организации украинской социал-демократической партии (в феврале 1915 года), Алексинский рассказывал о том, что австрийцы пытаются делать в отношении русского фронта. Группой австрофильствующих русских украинцев-эмигрантов во Львове была создана организация — «Союз Освобождения Украины», поставившая себе целью возбудить революционное движение в Украине под флагом освобождения ее австро-венгерскими войсками. Союз издавал специальный орган «Ukrainishe Nachrichten». «Боротьба» называла организаторов «Союза» — украинских социал-демократов Д. Донцова[6], В. Дорошенко, М. Меленевского, И. Скоропись-Иолтуховского, А. Жука и М. Зализняка, причислявшего себя к украинским социал-революционерам,— платными слугами австрийского правительства и решительно протестовала против «позорного» дела на австрийские деньги подготовлять в России «украинское вооруженное восстание и рабочую революцию».

Делегаты «Союза» разъезжали по Румынии, Болгарии и Турции для того, чтобы наладить связи с революционными организациями в России. Филиальным отделением Союза явилась возглавляемая Меленевским константинопольская группа «украинских социал-демократов», о которой нью-йоркская марксистская газета «Новый Мир» в октябре 1914 года сообщала: «В Константинополе нашлись люди, именующие себя украинскими и грузинскими национал-сепаратистами, которые будто бы в целях освобождения Украины и Грузии вступили в соглашение с турецким и германским правительствами. От имени демократии, революции и даже социализма эти господа выступили перед местными русскими эмигрантами и имели намерение втянуть в грязное и авантюристическое дело даже наших товарищей социал-демократов». Последние «резко выступили против такого рода соглашения и позором и изменой окрестили действия этих субъектов, но были вынуждены не оглашать своей резолюции». В добавление Алексинский приводил из парижской эмигрантской газеты «Голос» (25 ноября) другой документ — ответ грузинских социал-демократов, проживающих в Женеве, «одной национально-политической организации», обратившейся к ним с «предложением воспользоваться современной всемирной войной для освобождения угнетенных наций в России: «Обещав всякое материальное содействие... посредник-представитель подчеркнул, что их организация для достижения выше поставленной цели действует под покровительством одной из воюющих держав и получает от нее материальную помощь, так как эта держава заинтересована в поражении России и ее союзников». Женевские грузины, как и константинопольские социал-демократы, отказались от предложения организации, действующей «при материальной поддержке и под покровительством Гогенцоллернов, Габсбургов и их братьев». Тогда же в парижском «Голосе» за подписью Троцкого появилась заметка под заглавием: «Верно ли?» следующего содержания: «Верно ли, что так называемый «СОУ», в состав которого входят кое-какие бывшие русские революционеры, состоит на содержании королевско-императорского, габсбургского генерального штаба? Верно ли, что «Вестник» этого Союза, воспроизводящий прокламацию со словами: «Хай живе социальна революция», оплачивается из того же габсбургского источника? Верно ли, что б. революционер г. Микола Троцкий[7], адрес которого обозначен на немецком бюллетене Союза, состоит на службе при венской полиции? Верно ли, что эмиссары этого Союза в оправдание габсбургского доверия и габсбургских ассигновок разъезжают по Европе в поисках за такими русскими и в частности кавказскими революционерами, которые согласились бы свою ненависть сочетать с любовью к габсбургской короне и особенно к габсбургским кронам?»[8]

Таким образом не «либеральный историк», а сам Троцкий первым поставил вопрос о «золотом немецком ключе» в грубой форме простой подкупности известной группы революционеров. «Либеральный историк» в то время с некоторым скепсисом отнесся к разоблачениям Алексинского деятельности «Союза Освобождения Украины», поскольку дело шло о моральной подкладке австрофильской ориентации Союза,— Милюков в «Речи» считал «мутным источником» партийную полемику «Боротьбы» и «неприличным» обвинение политических противников в «простой подкупности».

Было бы, конечно, слишком упрощенно представить организацию СОУ в виде какой-то полицейской выдумки австрийской власти. Идея эта имела уже традицию в некоторых течениях украинской мысли, выдвигавших историческую роль Австрии в воссоздании самостоятельности Украинской державы,— традицию, которую во время войны питала и неразумная политика русского правительства, стремившегося, по выражению некоторых официальных лиц, покончить раз и навсегда с «украинством». При таких условиях завоевание Галиции — этого «Пиемонта» культурно-национального возрождения Украины в представлении одних и «очага мазепинщины» в представлении других — действительно несло за собой разрушение достижений украинцев в общественно-политической и культурной жизни, и в силу уже этого галицийские «сичевые стрильци» организовались как бы на почве «самозащиты». Так определяет позиции «Союза Осв. Украины» один из наиболее видных и объективных историков украинского движения профессор Дорошенко. Бесспорно, некоторые из вдохновителей СОУ оказались не очень разборчивыми в выборе средства осуществления своей идеи самостоятельной Украинской Державы и проявили, по нашему мнению, значительную политическую наивность, надеясь путем разгрома «Царской России» достигнуть «национальной независимости» Украины, но они сами впоследствии во всех подробностях рассказали и о своих целях, и о сношениях с генеральными штабами

[6] Вскоре он заявил о своем выходе из Союза.

[7] Этот «Микола Троцкий» и явился, очевидно, поводом для утверждения, что Лев Бронштейн (Н. Троцкий) служил в австрийской полиции.

[8] Эта заметка Троцкого тогда же была воспроизведена в России в другой статье Алексинского в № 9 «Современного мира» — «Австрийские провокаторы и российские путаники».

центральных держав, и о всех денежных суммах, ими полученных (в общем, около 800 000 марок). Это отчасти устраняет уже вопрос о «подкупности»[9]. К тому же и позиция СОУ в значительной степени уже изменилась с момента революции в России.

Истории «Союза Освобождения Украины» я, конечно, не пишу и касаюсь попутно его деятельности лишь постольку, поскольку «авантюра» по устройству «революции» в Украине на австро-германские деньги может служить прелюдией к поискам «золотого немецкого ключа», который открывает большевистский тайник. Разоблачения Алексинского не произвели тогда должного впечатления на русское общественное мнение, а в части эмигрантской печати ему пришлось выслушать даже резкую отповедь за неумелость и несвоевременность публичного выступления, дающего лишь оружие в руки политических врагов. Но сама эмигрантская печать тем не менее недвусмысленно высказалась по поводу австрийской авантюры. Своего рода эпитафию на надгробный памятник СОУ, поскольку речь шла о возможности привлечения русских социалистов к выполнению немецкого плана, можно было найти еще до разоблачения Алексинского в легальной печати в социал-демократическом органе Троцкого и Мартова — «Новом Слове», занимавшем среднее положение между определенным пораженчеством Ленина в «Социал-Демократе» и оборончеством плехановцев. Солидаризуясь с «Боротьбой», 28 февраля 1915 года «Новое Слово» заключало: «Союз называется российской организацией, а по существу является организацией австрийской. Большинство членов Союза долгие годы жили в Галиции, забыли свое социалистическое прошлое, залезли в болото буржуазной украинско-националистической идеологии, за что и были исключены из украинской партии; их организация является агентурой австрийского правительства, которое проявило к ним великую ласку и внимательность, пополнив приличной суммой крон их кассу».

Австрийские планы явно потерпели неудачу. Русское украинское общественное мнение решительно отгородилось от австрийской ориентации СОУ, и московская «Украинская жизнь» особливо предупреждала о возможности «провокационных попыток», в которые могли бы оказаться замешанными и «мечтатели», и «просто аферисты». Если и велась в России какая-либо пропаганда, то большого успеха она не имела, и надднепрянское население на нее не откликнулось. Эмигрантская деятельность «мечтателей» и «аферистов» в Галиции практически свелась к некоторой пропагандистской работе в лагерях военнопленных в целях организации кадра будущей украинской армии, которая могла бы в рядах войск центральных держав участвовать в освобождении Украины от русского гнета[10]. Работа эта приобрела характер большой активности с момента, когда расколовшийся СОУ перешел на территорию и иждивение Германии. О ней нам придется еще упомянуть.

2. Злой гений — Парвус

Украинская акция могла оказаться путеводной звездой, намечавшей направление, в котором надлежало идти в поисках материальных средств всем иным «мечтателям» и «аферистам» социальных пертурбаций. В этом и значение той странички прошлого, которую мы только что перевернули. На фоне немецко-турецко-украинских разговоров и действий выдвинулась фигура, которой предстояло сыграть видную роль в последующих событиях. То был знаменитый «Парвус», русско-немецкий социал-демократ Гельфанд, начавший свою карьеру в Германии в 1890 году, перекочевавший в 1905 году в Россию и фигурировавший в петербургском Совете Рабочих Депутатов в эпоху первой революции в качестве единомышленника, а может быть, и учителя Троцкого. Снова Парвус бежал в Германию. Затем появился в Константинополе и сделался турецким подданным. Во время войны константинопольская агентура СОУ издала специальную прокламацию Парвуса к русским социалистам и революционерам, в которой этот тогда уже «младотурецкий» деятель «люто нападал» на русских социалистов за их «национализм и шовинизм». Парвус призывал помогать поражению России во имя интересов европейской демократии. Руководители Союза поясняли, что Парвус и Ленин являются «найкращі марксистські голови» и что оба они высказались за «освобождение Украины»[11]. У Парвуса было уже революционное имя. И «Боротьба» с некоторым недоумением останавливалась перед фактом сношений Парвуса с

[9] Скоропись-Иолтуховский и Меленевский еще в 1917 году выпустили в Стокгольме соответствующую брошюру. Позднее Иолтуховский, перешедший уже на «гетманскую» платформу, в воспоминаниях «Мої «Злочинии», напечатанных в венских сборниках «Хлібор. Украина» (1920—21 гг.), в деталях рассказал о деятельности СОУ. См. также Одинец Д. Из истории украинского сепаратизма.— «Современные записки», 68 кн.

[10] В своих очень интересных воспоминаниях «Война и революция на Украине» (на русском языке напечатаны в журнале «Историк и Современник») Д. И. Дорошенко, занявший пост ответственного комиссара Временного правительства в Галиции и Буковине, пожалуй, искусственно подчеркивает только просветительскую деятельность СОУ в среде русских военнопленных. Но, несомненно, политическое значение СОУ было в корне подорвано как изменением принципов русской административной политики в отношении к украинству при вторичной оккупации Галиции (наступление Брусилова в 1916 году), когда генерал-губернатором вместо графа Бобринского был назначен Ф. Ф. Трепов, так и мстительными актами австрийской власти, ответившей массовыми виселицами на «русскую измену» галицийского крестьянства.

[11] Так впервые было названо имя Ленина. Здесь Алексинский в те времена делал оговорку. «Насчет Ленина константинопольским агентам верить нельзя».

австрийскими агентами: «Неужели Парвус (Парвус!) дал «Союзу Освобождения Украины» подкупить себя?»

Довольно таинственную личность представлял собой Парвус. Поверим, что все спекулятивные коммерческие аферы на Балканах этого человека «исключительного ума и блестящего таланта», по характеристике Ст. Ивановича, лично его знавшего, имели только благую цель получить необходимые для социалистической пропаганды миллионы — так он утверждал впоследствии в ответ своим обвинителям. Не будем читать в сердцах и допустим, что, сделавшись с начала войны немецким патриотом и превратившись в civis germanicus, этот «социалист с Востока» с левым уклоном по-своему добросовестно выполнял лишь националистическую программу 4 августа 1914 года, принятую большинством немецкой социал-демократии и определявшую ее тогдашнюю тактическую позицию. «Ренегат», «социалист-шовинист», «немецкий Плеханов» — по своему трафарету определял в «Социал-Демократе» Ленин. Слишком уж официальный штамп носил, однако, «социал-шовинизм» Парвуса, сохраняя по внешности и все свое интернационалистическое содержание. Теория получилась весьма своеобразная. «Даже наряду с чудовищными теориями, которыми были переполнены заграничные издания Ленина и некоторых других интернационалистов... теория парвусовской «Die Glocke» выдавалась своей явной искусственной придуманностью и несомненной преступностью»— так передавал известный писатель Гуревич (Смирнов), принадлежащий к социал-демократическим кругам, свое первое заграничное впечатление в 1915 году при ознакомлении с новым парвусовским органом (московская «Власть народа» 7 июля 1917 г.). По воспоминаниям, Гуревич излагал (конечно, с известной стилизацией) суть поразившей его по содержанию статьи в «Колоколе» другого «крайне левого» немецкого социал-демократа Ленина. Это были дифирамбы гению Гинденбурга, который призван-де вместе с революционным пролетариатом России низвергнуть царское самодержавие, а затем купно с германским уже пролетариатом совершить социальную революцию в Германии и в других европейских странах. Гинденбург — главнокомандующий армии всемирной социальной революции! Так оправдывалась позиция в войне, занятая большинством немецкой социал-демократии...

Так или иначе «изворотливый», «предприимчивый», «ловкий» — эпитеты всех лиц, знавших его,— Парвус вышел на большую политическую дорогу. Неудачная украинская афера лишь одно из звеньев широко в общем задуманного и осуществленного плана. Деятельность Парвуса переносится в центр, и с этого момента его имя на ролях посредника или организатора окажется тайно связанным со всеми страницами в истории выполнения этого плана. Коммерция и политика идут рука об руку — человеколюбивая операция с немецким углем в интересах рабочих союзов Дании сочетаются с научной деятельностью учрежденного в Копенгагене Парвусом «Института изучения социальных последствий войны», откуда какие-то незримые нити проходят в дипломатические кабинеты германского посла в Копенгагене гр. Брокдорф-Ранцау и посла в Стокгольме барона фон Люциуса, тянутся далее к ответственным представителям генерального штаба (полковник Николаи), к несколько странной фордовской «экспедиции мира» и к пацифистским русским кругам, тайным эмиссарам сепаратного мира — к общественному деятелю князю Бебутову, журналисту Колышко и т. д. и т. д. Нейтральные Копенгаген и Стокгольм превращаются в химические колбы, где бацилла социальной революции в зависимости от момента, по указке из Берлина, перерабатывается в бациллу сепаратного мира. Идейный пацифизм, поскольку он был, тонул при таких условиях в океане авантюр и корысти.

Мы не будем присутствовать на этой «пляске ведьм», по выражению одного русского современника, принимавшего в ней участие,— ибо наша задача попытаться проникнуть в большевистскую тайну, которой окружается легенда о немецком золотом ключе. Совершенно естественно, что богатой русской невестой, за которой стали ухаживать немецкие женихи, явилась та группа эмигрантов, которая восприняла пораженческие идеи Ленина. Понятны отсюда попустительства со стороны полицейских властей Австрии и Германии в отношении эмигрантов, ведущих пораженческую пропаганду,— попустительства, которые в глазах многих впоследствии превратились как бы в доказательства «предательства» ленинцев. Прямого доказательства, конечно, здесь нельзя найти. Когда официальный документ, вышедший из недр австрийского министерства внутренних дел и представленный в военный суд, который должен был судить Ленина (он был по недоразумению в первые дни войны арестован жандармами в галицийской деревне по обвинению в шпионаже), ссылается на авторитетное свидетельство ходатайствующего перед властями за Ленина социал-демократа Виктора Адлера, утверждающего, что русский революционер Ульянов «смог бы оказать большие услуги при настоящих условиях»[12],— это само по себе гораздо больше характеризует тогдашнюю тактику Адлера, нежели согласие Ленина идти в ногу с немецкой властью.

●

Сами большевики в своих воспоминаниях рассказали немало фактов, свидетельствующих о реальных попытках связаться с ними и использовать их деятельность в пользу немецкого командования. Посредниками являлись разного рода социалисты, и Парвус певым между ними. В этом отношении особо интересны конкретные показания Шляпникова. Они относятся к моменту уже оформившегося Циммервальда и его «левой», возглавляемой Лениным. Но психологическая обстановка, благо-

[12] Документ этот, помеченный 23 августа 1914 года, опубликован во 2-м томе «Ленинских сборников».

приятствующая подобным комбинациям, стала складываться, как можно судить по примеру Адлера, уже с первых дней войны.

Вот что рассказала, например, еще не бывшая в то время в рядах большевиков Коллонтай в «Отрывках из дневника 1914 г.». Эту интернационалистку совсем не трогала «судьба России». Она спешит из Кольбурга в Берлин, «наивно» веря, что надо быть на месте, чтобы участвовать в действиях немецкой социал-демократии против войны, и встречает «стихийный гипноз: Фатерланд»! «Да здравствует победа культурной Германии»,— «таков язык немецких социалистов». «Смердящий труп»,— сказала Роза Люксембург. Коллонтай арестована и сожалеет, что не успела уничтожить «компрометирующие документы» — мандат с печатью русской партии. Но это служит ей только на помощь... На другой день в полицейревире картина меняется: «Вы, известная агитаторша... русская социалистка не может быть другом русского царя... Вы свободны».... В русской колонии (в рядах политической эмиграции) также «царит непонятный шовинизм» — коллонтаевцы одиноки. Так тянутся три недели. (Естественно, я отбрасываю все подробности, передающие переживания тех дней.) 30 августа Коллонтай записывает: «Встретила Фукса[13]. Он конспиративно отозвал меня в сторону и вполголоса сообщил: «Поезжайте немедленно в колонию, и пусть все члены прежнего комитета помощи явятся на квартиру т. З. ровно в 5 часов, только члены. Больше — ни души. Дело, не терпящее отлагательства. И весьма конспиративное... В 5 часов — все в сборе... Здесь же Фукс и Гере... Не успели разместиться вокруг круглого стола — вопрос Гере: «Скажите, а вы серьезно желали бы вернуться в Россию». Вопрос обращен к Чхенкели. «Разумеется, мы все время об этом хлопочем».— «А какие ваши намерения? То есть для чего вам собственно непременно хочется вернуться в Россию в такое тяжелое время? Вас же здесь не беспокоят». Чхенкели горячо объясняет свои намерения — использовать курс на либерализм в России, усилить влияние партии и рабочих.— «И вы говорите, что рабочие в России не сторонники войны? С. и Чх. оспоривают это положение, но уверяют вместе с тем, что война в России «не популярна», что она носит характер народной войны. Гере и Фукс переглядываются... Наконец, в пространных выражениях Фукс сообщает, что несколько товарищей немцев... решили посодействовать нашему отъезду из Германии. Гере его перебивает: «Но раньше, чем поделиться с вами нашим планом,— дайте слово, что то, что мы сейчас скажем, никто и никогда не узнает»... Фукс продолжает: «Дело в следующем. Представляется совершенно неожиданная возможность устроить отъезд русских революционеров. Как, каким способом — это вас не касается. Я сам связан честным словом, а всякая болтовня может испортить дело»... Предложение было крайне неожиданно, но и неясно. Кто предлагает организовать отъезд? Кто дает деньги на осуществление этого плана? Почему такая таинственность вокруг предприятия?[14] Решили тут же при Фуксе и Гере посовещаться. Чхенкели и С. настаивали на приемлемости предложения. Ларин, тов. Генр. Дерман и я требовали гарантий. Наконец согласились... на то, что... если отъезд наш действительно организован группой товарищей и сочувствующих... и если он не связан ни с какими обязательствами, тогда мы готовы положиться на такт инициатора этого предложения... Честь немецких товарищей и сознание их ответственности перед Интернационалом для нас порука». «Само собой разумеется, что мы с вас никаких расписок брать не будем»,— раздраженно бросает Фукс.— Какое вам-то дело, как, каким способом мы организуем отъезд? Лишь бы выбраться»... Подсчитывают число едущих; наберется человек шестьдесят. Обойдется до 6000 марок. Гере цифры не смущают... «Денежный вопрос вас также не должен заботить, мы это дело беремся уладить»...

Длинно Коллонтай рассказывает, как Чхенкели, желающий поскорее вернуться в Россию, остается равнодушным к «таинственности предприятия» и как она и ее единомышленники отказываются от «игры вслепую». Эти принципиальные люди поясняют Фуксу и Гере, что они, за исключением Чхенкели и еще двух-трех, действительно едущих в Россию, останутся в нейтральных странах. «И будете вести оттуда революционную работу для России?» — «Зачем только для России? Мы — интернационалисты, я, например, ставлю себе задачей остаться в самом тесном контакте с германскими товарищами, которые тоже не мирятся с войной, и буду работать для воссоздания Интернационала»... «У Гере лишь недоумение и явное разочарование... А Фукс хватает меня за плечо и злым шепотом, за спиной Гере, кидает: кто вас просил пускаться в откровенность?.. Теперь все дело провалили». Позже в отсутствии Гере Фукс якобы пояснил: «Конечно, Гере воображал по своей шовинистической глупости, что вы едете, чтобы поднять в России восстание, и что вы сочувствуете победе Германии. Также считали и те, кто давал вам разрешение на отъезд... Ну и ехали бы себе спокойно в Данию, Америку, Швецию... Кто бы с вас там что-либо спрашивал? А теперь все дело провалено... Гере высказал все свои сомнения в некоторых учреждениях. Я не удивлюсь, если вы попадете теперь в списки «подозрительных» и если вас опять не переарестуют».

Но «в учреждениях» посмотрели на дело по-другому. Социалисты были выпущены. Из 58 человек лишь трое оказались в среде «принципиальных социалистов» коллонтаевского толка.

---

[13] Немецкого социал-демократа.

[14] «Так как к нам не раз обращались немецкие товарищи,— поясняет мемуаристка,— с наивным вопросом: не могли бы мы пробраться в Россию, чтобы там, пользуясь непопулярностью войны, поднять восстание, на совещании (оно было накануне беседы с Фуксом и Гере) принята была следующая резолюция: обратиться в Форштанд (т. е. ЦК партии) с просьбой добиться выезда из Германии некоторых товарищей... Но ввиду того, что существовало ложное представление, будто русские из ненависти к царизму будут содействовать планам Вильгельма (дезорганизации тыла), заявить Форштанду, что разрешение на выезд не может быть обставлено никакими условиями».

Когда Кускова первая заимствовала из изданного в 1925 году дневника Коллонтай «сенсационные разоблачения» о намерениях германских социал-демократов использовать русских революционеров для активной пропаганды в России и напечатала статью «Человеческий документ» в «Последних новостях», бывший депутат Государственной Думы Чхенкели выступил с резким опровержением: «нужно ли особенно настаивать на том, что госпожа Коллонтай фантазирует, извращает или просто клевещет»,— писал автор письма в редакцию «Последние новости».— Намек на то, будто немецкие социал-демократы помогли «русским социалистам» отправиться в Россию для цели устраивания там «восстания» в тылу армии,— вздор, не заслуживающий даже презрения». Чхенкели, опубликовавший еще в 1914 году в «Современном мире» воспоминания о Германии в первые недели войны, считал своим долгом подчеркнуть моральную помощь немецкой социал-демократии и в отношении Гере и Фукса решительно отрицал приписываемые им Коллонтай «низкие мотивы».

Конечно, все мемуаристы и неточны в изложении фактов и субъективны в их освещении. Но восприятия Коллонтай как будто бы вполне соответствуют тому, что было уже рассказано, и тому, что предстоит еще изложить впереди. Возможно, что такими посредниками, как тот же Фукс, могли руководить и мотивы гуманитарные и желание поскорее освободиться от беспокойных русских товарищей. По существу это мало изменяет дело. Психологически понятно импульсивное позднейшее раздражение Чхенкели. Коллонтай сама в воспоминаниях облекается в принципиальную тогу, а меньшевика Чхенкели заставляет занимать уступчивую позицию в отношении к «гнусному плану» германского верховного командования. Но «принципы» переместятся в иную плоскость, если принять во внимание, как Коллонтай характеризует тогдашнюю позицию Чхенкели,— он понимал, по ее словам, свою «общественную» радоту в России в «смысле обслуживания войны». В таких условиях для сознания довольно безразличны были те внутренние мотивы, которые толкали подлежащие немецкие «учреждения» на те или иные шаги в отношении русских, захваченных войной в Германии... Но зато как характерна та исключительная принципиальность, та пуританская щепетильность, которую на словах проявляют люди «без отечества» — правда, больше в воспоминаниях. Чхенкели утверждал, например, что Коллонтай вовсе не представляла собой в Германии такой «фатерландлос», какой она рисуется перед «московскими диктаторами» в дневнике, изданном в 1925 году.

Эта поздняя «принципиальность» красной нитью подчеркнуто проходит через всю мемуарную литературу последовательных интернационалистов-пораженцев и производит впечатление откровенной фальши.

Такую же искусственную наигранность мы найдем и в воспоминаниях Анжелики Балабановой («Из личных воспоминаний циммервальдца»). Она с большой аффектацией и негодованием отвергает сделанное ей швейцарским социал-демократом Грейлихом предложение, которое являлось как бы второй стадией осуществления все того же «гнусного плана». Инцидент, о котором рассказывает Балабанова, не имел прямого отношения к России, ибо она в начале войны представляла «итальянскую партию». По ее словам, Грейлих от имени своего приятеля химика, собственника пивоваренного завода в Италии, истинного друга мира, симпатизировавшего циммервальдцам, предлагал оказать помощь и дать «миллиончик франков» для партии. Не сродни ли был итальянский химик и пивовар Парвусу, который находился в тесном контакте со швейцарским депутатом? С «возмущением» и «злобой» Балабанова ответила, что за такие услуги с лестницы спускают: «если бы не только вопрос о войне и мире, но и о самом социализме зависел от принятия сантима, моя партия, как один человек... дала бы такой же ответ, как я». Грейлих был, однако, упорен. Он тайно проник на заседание ЦК в Болонье и повторил безуспешно свое предложение. Сведения об этом проникли в печать. Грейлиху пришлось держать ответ за свою «феноменальную глупость» перед подготовительной комиссией по созыву второй международной интернационалистической конференции в Кинтале. Не объясняется ли строгая принципиальность, далеко не соответствовавшая жизненной практике, отчасти той «феноменальной глупостью», которую проявил недостаточно осторожный посредник?

●

Перейдем теперь к рассказу Шляпникова, пронизанному теми же тонами высокой принципиальности. «Нам, большевикам,— пишет он в книге «Канун семнадцатого года»,— международный военный и полицейский сыск и провокация не давали покоя и за границей. Наши антивоенные лозунги, наша антицаристская революционная деятельность не могли не привлечь внимания правительств стран, воевавших с Россией, с Антантой. Германский империализм первый учел возможности использования в своих интересах нашей активной революционной работы в России. Мы эти намерения предвидели. Развал и предательство социалистических партий II Интернационала облегчили правительствам и их генеральным штабам шпионские, затем политические авантюры. Милитаристические намерения германо-австрийских империалистов, однако, нас не смущали, а заставляли быть осторожными, побуждали следить и за границей за тем, чтобы не попасть в лапы агентуры. Попытки проникновения в наши ряды германо-австрийской агентуры имели место уже в первые месяцы войны. *И первым агентом империалистов явились «социал-демократы».* Нам было известно желание немецкого социал-демократа и купца Парвуса «помочь» нашей революционной работе. Но одного намека на это было достаточно для того, чтобы *наши заграничные товарищи прекратили всякие отношения со всеми, кто имел какое-нибудь отношение к Парвусу* и ему подобным господам». «Мне лично пришлось столкнуться с рядом агентурных попыток войти в нашу среду, оказать нам помощь или получить «информацию». Первым агентом «высшей марки», с которым мне пришлось иметь дело еще в октябре 1914 года, был голландский социалист и один из вождей II Интер-

национала Трельста, приезжавший в Швецию в качестве посланца ЦК германской социал-демократии. От него первого я, приехав тогда из Петербурга, услышал заявление, что ЦК германской социал-демократии поддерживает войну своего правительства ввиду царистской опасности и что ЦК германской социал-демократии готов и нам в нашей борьбе оказать помощь. Трельста был (или казался) крайне удивлен моим отказом, моим возмущением поддерживать нашу борьбу 16-дюймовыми снарядами... В том же Стокгольме к тов. А. М. Коллонтай, а затем и ко мне явился социал-демократ (эстонец) Кескула. При свидании он спекулировал своими связями и знакомствами с тов. Лениным, Зиновьевым и другими членами наших заграничных центров. Кескула вел себя чрезвычайно странно, высказывался в духе германской ориентации и, наконец, предложил свои услуги, если нам потребуется его помощь в деле получения оружия, типографии и прочих средств борьбы с царизмом. Его образ мысли и поведение показались нам очень подозрительными, и мы тотчас же почувствовали в нем агента германского генерального штаба и не только отвергли его предложение, но даже прекратили с ним всякие сношения. Связи в Швеции у него были большие. Он имел сношения с финскими «активистами», имел друзей в русском посольстве и в русских банковских и страховых кругах[15]. Наш отказ иметь дело с Кескула не остановил его дальнейших попыток проникнуть при помощи других лиц в нашу среду. В конце 1915 года мы обнаружили связь секретаря стокгольмской группы РСДРП (б) Богровского с Кескула. Расследованием выяснили, что он получал от Кескула деньги, но пользовался ими в личных целях. За нарушение постановления о недопустимости сношений с Кескула (а не за мошенничество.— *С. М.*) Богровский был исключен из партии... Вскоре нам удалось напасть на новые следы шпионского окружения нашей стокгольмской группы большевиков. Нам удалось напасть на следы связи Кескула с высланным из Норвегии левым социалистом датчанином Крузе. В 1915—16 годах зимой я имел встречу с Крузе в Петербурге в датской гостинице «Дагмара». Его приезд в Россию мне показался чрезвычайно подозрительным, а его объяснение, очень путаное, только утвердило во мне закравшееся недоверие. Будучи в 1916 году в Москве у Н. М. Бухариной, я получил еще ряд указаний и сведений, оправдывающих мои подозрения относительно роли и характера деятельности Крузе. Очевидно, не предполагая за собой никаких подозрений, Крузе в Москве предлагал все те средства, которые еще в 1914 году навязывал нам сам Кескула. Одновременно он пытался использовать наши связи, в частности, данный ему Н. Бухариным адрес Н. М. Бухариной[16] для установления сношений с пребывавшими в Москве друзьями Кескула».

Шляпникову пришлось познакомиться «с целым рядом финских, эстонских, сионистских работников, занимавшихся ранее революционной работой в России, а в это кровавое время державшихся несколько странной ориентации на германский штаб». Но он успешно разбивал «стратегические маневры милитаризма». Откровенным показаниям Шляпникова как будто бы можно поверить. И тем не менее трудно освободиться от впечатления определенной недоговоренности воспоминаний и той нарочито подчеркнутой революционной принципиальности, которая заставляла всех мемуаристов большевистского лагеря щепетильно избегать германофильских кругов. Тут всегда Шляпников становится в некоторую позу — даже в мелочах, когда в этом, по-видимому, нет никакой необходимости. С негодованием, как и все, отвергая «грязные подозрения» насчет «германских» денег, на которые якобы производилась революционная социал-демократическая работа — литература и ее транспорт, Шляпников, как человек, при непосредственном участии которого за время войны проходила «значительная часть» этой работы, подчеркивает мизерность денежных ресурсов, находившихся в обладании партии. Он дает почти точные цифры партийных денег, бывших в его распоряжении. 15 сентября 1914 года Шляпников на лично заработанные деньги отправляется за границу в качестве представителя петербургского комитета партии и думской фракции, получив на всю будущую агитационную работу «всего 25 рублей». Как бедна тогда была мощная пролетарская партия! Из Петербурга ему лишь «однажды» выслали на жизнь 100 рублей с рекомендацией «устраивать все своими средствами». Приходилось прежде всего занимать — так ЦК шведской социал-демократической партии одолжил Шляпникову 400 крон, да «у некоторых товарищей удавалось перехватить около этого, малая толика поступала от нашего заграничного ЦК»[17],— «вот и все ресурсы прихода 1914 года и весны 1915 года». И дальше Шляпников продолжает высчитывать точно свои доходы — 1000 шиллингов удалось получить при ликвидации финансов лондонского кружка через Литвинова. «Не желая останавливать работу в России» и изыскивая средства, Шляпников в 1916 году отправился в Америку для того, чтобы продать там вывезенный им из России материал о положении евреев во время войны. Коммерческая комбинация довольно ясна, но и она облекается автором воспоминаний в сугубо настороженные формы по отношению к Германии. Стокгольмские евреи «очень заинтересовались» материалом, но Шляпников не хотел его продавать в Стокгольм, так как боялся, что он попадет в спекулятивные руки агентов германского штаба для их «политических и стратегических целей». Получив «небольшую сумму денег на дорогу до Америки» от заграничной группы

[15] Финские активисты, по выражению Шляпникова, «горели желанием» помочь русской революции «за счет германского штаба». Они были прекрасно организованы, снабжены деньгами, имели явки на пограничных со Швецией пунктах, паспортное бюро для снабжения документами немецких агентов и пр.

В другом месте Шляпников говорит, что Крузе появился у Бухариной, воспользовавшись «случайным знанием адреса». Сама же Бухарина свидетельствовала, что Крузе приехал к ней по поручению ЦК и что она «виделась» с ним часто и подолгу разговаривала». Надо полагать, что при конспирации нелегальной партии германский агент из-за границы не так просто уже облекся в тогу посланца ЦК.

[17] По письмам Ленина к Шляпникову эти суммы исчисляются сотнями франков.

ЦК, Шляпников направился в Соединенные Штаты, дабы там «передать» этот материал «какому-либо из еврейских социалистических обществ». На лето «еврейская богатая публика» была в разъезде. В конце концов Шляпников продал материалы «еврейским ученым людям» по себестоимости в 500 долларов, из которых половина ушла на расходы по поездке[18].

Все это несколько наивно. Вовсе не надо быть следопытом, пристально идущим по стопам мемуариста, для того, чтобы усомниться в возможности при всей энергии и инициативе Шляпникова вести широкую революционную работу, переправлять «грузы» пораженческой литературы в Россию, затрачивая 200, а то и меньше долларов в год[19]. Правда, «пораженцы» находили добровольцев из числа левых шведских социал-демократов и даже среди «активистов», как известно, жаждавших помогать революционной работе в России за счет германского штаба. Но все же Шляпников ухитрился перебрасывать не только «пуды» литературы, но и разъезжать между Петербургом, Стокгольмом, Христианией, Копенгагеном и Англией. Его стараниями была сорганизована вторая агитационная поездка в Америку — Бухарина и Чудновского. Если сам Шляпников, как он рассказывает, скромно ездил в III классе (он с пренебрежением говорит о буржуазной публике, наполнявшей I и II классы), то его товарищи вовсе не гнушались разъезжать в I классе — так Коллонтай несказанно этим удивила встретившего ее при возвращении в Россию известного народовольца, полковника Оберучева. Правда, Коллонтай, сблизившись с заграничным центром большевиков и начав работать по «директивам» Ленина, стала пользоваться особым покровительством «германской группы американской партии», по просьбе которой и на счет которой дважды, например, съездила в Америку, как она о том сама передает в своей автобиографии («Пролетарская Революция»**). Очевидно все-таки, или Шляпников сильно преувеличил свою революционную работу, или дотация ЦК партии не всегда была столь мизерной, как это изображает мемуарист и как это устанавливают опубликованные письма, или секретарь стокгольмской большевистской группы «рабочий Богровский» не все, получаемое от немецкого агента, тратил на свои личные нужды. Из текста самого Шляпникова можно вывести заключение, что Богровский подвергся скорее остракизму за излишнюю прямолинейность и наивность: он выдавал Кескула, то есть «агенту германского генерального штаба», расписки в получении денег для «партийной цели» на бланках ЦК РСДРП (б) и с официальной печатью.

Может быть, и не так в действительности безнадежна была попытка Шляпникова получить деньги от некоторых, по крайней мере, стокгольмских и копенгагенских спекулянтов из числа бывших социалистов: для «такого неспекулятивного предприятия, как революционная работа в России»,— утверждает мемуарист — эти «господа» не хотели и пальцем пошевельнуть.

●

«Довольно противная среда» — характеризует Шляпников копенгагенскую обстановку. «Русских граждан в Копенгагене этой осенью было очень много. Сюда съехались все спекулянты, все мародеры и богачи военного времени. Спекулировали главным образом предметами питания и немецкими фабрикатами (краски, лекарства, канцелярские принадлежности и т. п.). «Социалисты» также не отставали от военных доходов. Так немецкий социалист, известный в свое время в России, Парвус уже нажил не один миллион и начал жертвовать и учреждать полезные предприятия. Некоторые из русских «социал-демократов» не брезговали спекуляцией... некоторые поплатились за это высылкой из Дании, но перемена места не помешала делу». Мемуарист забывает только сказать, что на первом месте среди этих «социалистов»-спекулянтов («всякой интернациональной дряни»,— по отзыву другого мемуариста) должен быть поставлен один из ближайших друзей Ленина, одновременно теснейшим образом связанный со всей деятельностью Парвуса — Фюрстенберг (Ганецкий). О нем в своих воспоминаниях за дореволюционный период Шляпников вообще не обмолвился. Именно арест и высылка Фюрстенберга из Копенгагена за «военную контрабанду», вызвавшие вмешательство в пользу Ганецкого перед прокурором Торуном вождей датской социал-демократии Стоунина и Борбиерга, произвели большой шум в русской колонии ввиду того, что защиту неведомого коммерсанта Фюрстенберга организовали видные русские революционеры: «нашесловец» Урицкий, социал-революционер Камков и бывший член Думы Зурабов. Тем не менее Фюрстенберг был выслан. Покинув свою «шикарную виллу» в Шателлунде, заплатив штраф в 15 тысяч крон, отсидев 3 недели в тюрьме, Фюрстенберг-Ганецкий перенес свою спекулятивную деятельность в Стокгольм[20] ...Забывает Шляпников добавить и то, что «немалое» число русских эмигрантов, работавших в коммерческих и иных учреждениях Парвуса — в том числе в «Институте изучения последствий войны», где наука весьма своеобразно переплеталась с коммерцией и политикой, примыкало к ленинцам и полуленинцам. А Ганецкий, по свидетельству Коллонтай, явился одним из главных работников по закреплению позиций «циммервальдской левой» и установлению связей между Россией и швейцарским центром. В тесных сношениях с ним стояла и сама Коллонтай с лета 1915 года.

---

[18] По возвращении в Россию Шляпников, по его словам, получил еще 1000 рублей от известного общественного деятеля Браудо. Из этого следует, что Шляпников, в сущности, являлся простым транспортером материалов, пытавшимся неудачно сделать аферу для партии.

[19] Переправлял он не только свою партийную литературу, направленную против войны, но и литературу группы Чернова, с которой вошел в сношения через Пьера Оража — будущего левого социал-революционера Александровича (Дмитриевского).

** Журнал, издававшийся в СССР.— *Ред.*

[20] Троцкий Н. Из воспоминаний журналиста.— «Сегодня», 1929, 20 января.

Мы уже видели и увидим еще, как относительно надо понимать утверждение Шляпникова, что «одного намека» на помощь со стороны Парвуса «было достаточно для того, чтобы наши заграничные товарищи прекратили *всякие* отношения со всеми, кто имел *какое-нибудь* отношение к Парвусу и ему подобным господам». Когда тот же Алексинский в середине 1915 года на страницах эмигрантской печати («Свободная Россия») выступил с изобличением копенгагенской деятельности Парвуса, оно встретило решительный печатный отпор со стороны некоторых русских участников Института Парвуса (Зурабов, Перазич и др.), протестовавших против клеветнических выпадов Алексинского и утверждавших, что они являются лишь научными сотрудниками парвусовского учреждения. Тогда разоблачения Алексинского вновь далеко не всем показались убедительными. Вот свидетельство не эмигранта, а упомянутого уже Гуревича (Смирнова), который был за границей (в Стокгольме и Копенгагене) по делам всероссийского Союза городов в декабре 1915 года. Он писал в цитированной статье: «Между прочим, я получил возможность ознакомиться с брошюрами Алексинского, в которых последний совершенно неубедительно обвинял Парвуса и некоторых его товарищей в том, что они состояли агентами Германии, и с коллективным печатным протестом против Алексинского группы эмигрантов, среди которых были старые видные деятели социал-демократической партии, люди, несомненно, честные и беззаветно преданные нашему общему делу. Кроме того, некоторые другие эмигранты, отрицательно относившиеся к коммерческой деятельности Парвуса, с негодованием отвергали обвинения Алексинского, которые они называли клеветническими и преступными». Дело в том, что некоторые специфические черты натуры Алексинского, формы его писаний, действительная неразборчивость в средствах политической борьбы лишали автора разоблачений необходимого морального авторитета. Разоблачения опирались на невесомые доказательства — их можно было бы отнести в известной части к числу эмигрантских сплетен, ходивших уже тогда о работе ленинцев при поддержке военных и политических властей Австрии и Германии. На эту связь указывали слухи об условиях, при которых происходила в Швейцарии вербовка среди социалистов «сотрудников» Научного Института Парвуса. Плехановец Киселев, живший в Цюрихе, сообщал, например, что этим сотрудникам гарантировался свободный проезд из Швейцарии через Германию и что им давались при соучастии все того же Грейлиха специальные рекомендации в германские консульства[21] и так далее. Солидность разоблачений подрывал и тот факт, что с момента создания в Париже среди русских социалистов объединенного оборонческого органа «Призыв», куда вошел от плехановской группы и Алексинский, для разоблачений больше не оказалось места — очевидно, и здесь эти разоблачения не представлялись доказательными.

Если Гуревич до непосредственного прочтения «Dic Glocke» сомневался в роли Парвуса, то последняя как будто не вызывала никаких сомнений у большевиков. После июльских дней 1917 года, когда против них были выдвинуты уже конкретные обвинения, Ленин, Зиновьев и Каменев в коллективном письме, напечатанном в «Новой жизни» 11 июля, говорили: «Приплетают имя Парвуса, но умалчивают о том, что никто с такой беспощадной резкостью не осудил Парвуса еще в 1915 году, как женевский «Социал-Демократ», который мы редактировали и который в статье «У последней черты» заклеймил Парвуса, как ренегата, лижущего сапог Гинденбурга»... «Всякий грамотный человек знает или легко может узнать, что ни о каких абсолютно политических и иных отношениях к Парвусу не может быть и речи». «В русской социалистической печати я первый,— добавлял Троцкий тогда же в аналогичном письме в редакцию «Известий»,— разоблачил недостойную связь Парвуса с германским империализмом, констатировал полную политическую и нравственную несовместимость такой политики с революционной честью и призвал всех русских социалистов порвать какие бы то ни было политические связи с Парвусом».

Все это так[22]. Но странным образом «коммерческие» дела с «ренегатом, лижущим сапог Гинденбурга», не вызывали возражений; казались естественными «торговые» связи во время войны с «агентом германского генерального штаба», пытавшимся «помочь» революционной борьбе во вражеской стране. В ответ на напечатанное 22 июля сообщение прокурора о привлечении к суду Ленин (в «Солдате и рабочем» от 26 июля) строил малоубедительный силлогизм: «Прокурор играет на том, что Парвус связан с Ганецким, а Ганецкий связан с Лениным. Но это прямо мошеннический прием, ибо все знают, что у Ганецкого были денежные дела с Парвусом, а у нас с Ганецким никаких. Ганецкий, как торговец, служил у Парвуса, ибо торговал вместе, но целый ряд русских эмигрантов, назвавших себя в печати, служил в предприятиях и учреждениях Парвуса»... «Мы не только никогда ни прямого, ни косвенного участия в коммерческих делах не принимали, но и вообще ни копейки денег ни от одного из названных товарищей (имеются в виду Ганецкий и Козловский) ни на себя лично, ни на партию не получили»,— утверждали в своем коллективном письме 11 июля Ленин и Зиновьев. И вот член партии Ганецкий, торгующий контрабандным товаром во время войны не только вместе с «ренегатом», но и «агентом» германского генерального штаба, не дающий ни одной копейки партии, почему-то пользуется, как утверждал Зиновьев в своем ответе на обвинительный акт, «уважением во всех фракциях» как член главного управления польской социалистической партии и член объединенного ЦК русских социал-демократов. Он пользуется не только «уважением», но с ним систематически поддерживают ближайшие политические отношения, несмотря на формальное якобы запрещение иметь хоть какие-нибудь дела с

[21] Алексинский обобщил позже свои обвинения в воспоминаниях, напечатанных в заграничном бурцевском «Общем деле» № 211 и др.

[22] Впрочем, Троцкий сильно преувеличивает форму своего реагирования на тактику Парвуса — в сущности, он вносил лишь своего «друга» и былого соратника в «список политических покойников». (Статья в «Новом Слове», 14 февраля 1915 года.)

Парвусом. «Дорогой товарищ!» — так начинаются письма Ленина к Ганецкому. Странная политическая мораль! Очень подозрительна вся эта логическая и словесная эквилибристика.

Со стороны приходит нам свидетельство, определенно говорящее, что Ганецкий выполнял не только коммерческие распоряжения своего шефа по контрабандной торговле. Гуревич рассказал эпизод, действующими лицами в котором являются Парвус, Ганецкий и Козловский. Эпизод сравнительно второстепенный в масштабе мировых событий, но чрезвычайно показательный. «Летом 1915 года присяжный поверенный М. Ю. Козловский, с которым я до того времени несколько раз встречался в Петербурге в квартире моего хорошего знакомого, известного присяжного поверенного[23],— писал Гуревич,— попросил у меня по телефону разрешения явиться ко мне по очень важному делу... Он заявил мне, что Парвус, которого он незадолго до того видел в Стокгольме, поручил ему разыскать меня и предложить мне от его, Парвуса, имени взять на себя постановку и редактирование большого марксистского ежемесячника, на который Парвус может ассигновать несколько сот тысяч рублей. Я выразил удивление, откуда у Парвуса, которого я знал с 1889 года и который жил всегда, насколько мне известно было, исключительно литературным заработком, такие крупные средства. На это Козловский мне ответил, что Парвус нажил большое состояние на поставке хлеба младотурецкому комитету и теперь продолжает увеличивать свои средства другими коммерческими предприятиями. Повторяю, я знал Парвуса давно и в его личной порядочности никогда не сомневался. Разоблачениям Амфитеатрова, которые незадолго до того появились в русской печати, я не придавал *никакого значения*[24]. Но во время революции 1905 года Парвус в течение своей кратковременной деятельности в Петербурге обнаружил некоторую склонность к политическим авантюрам, и многие из нас, его товарищей, с тех пор относились к нему с некоторой осторожностью. Поэтому я попросил Козловского передать Парвусу, которого он, по его словам, должен был вскоре снова увидеть в Стокгольме, что я, к сожалению, слишком занят и взять на себя редактирование большого журнала не могу». В конце года, как указывалось уже, Гуревич попал в Стокгольм. Здесь его посетил оказавшийся в Стокгольме Козловский — посетил в сопровождении товарища, которого назвал Фюрстенбергом[25]. Посетители передали просьбу Парвуса повидаться. Гуревич «наотрез отказался». Через два дня Фюрстенберг и Козловский снова повторили просьбу Парвуса о свидании, и снова Гуревич «отказался от этой чести». На следующий день перед самым отъездом Гуревича в Россию его еще раз посетил Фюрстенберг, обратившийся к нему с просьбой относительно Козловского. Последний-де был юрисконсультом какой-то группы русских промышленников, ведших переговоры с Парвусом о покупке пароходного дела. Конкуренты той группы, интересы которой представлял Козловский, послали на него донос в департамент полиции, что он якобы является германским шпионом. Департамент полиции запросил посольство в Копенгагене, но, несмотря на благоприятный отзыв последнего, Козловский опасался ехать в Россию. У Гуревича почему-то спрашивали совета, как поступить, и просили повидать в Петербурге Соколова и передать ему просьбу Козловского приехать в Стокгольм. Гуревич просьбу выполнил. «На присяжного поверенного,— заключает мемуарист,— рассказ этот, видимо, произвел такое же впечатление, как и на меня». В Стокгольм он не поехал[26].

Достаточно туманная история. Зачем Парвусу надо было завязать отношения с определенным «оборонцем», каким был будущий редактор «Власти Народа», и приманивать его сотнями тысяч рублей на постановку марксистского журнала? Единственное объяснение, что таким путем искали некоторого иммунитета для проникновения в Россию. Во всяком случае достаточно знаменательно, что посредниками от изобличенного уже Парвуса явились два видных большевика[27].

Продолжение в следующем номере

[23] Речь идет о Н. Д. Соколове.

[24] Эти разоблачения таким рикошетом отозвались на восприятии Гуревича, что он невольно даже Алексинского заменил Амфитеатровым.

[25] Только в 1917 году Гуревич узнал, что Фюрстенберг и Ганецкий одно лицо.

[26] С Козловским все же Соколов продолжал поддерживать столь тесные отношения, что в 1917 году Козловский, состоявший от большевиков в Исполнительном комитете СРД, жил у него на квартире.

[27] Впоследствии Ленин пытался не совсем удачно ослабить впечатление ссылкой на то, что Ганецкий и Козловский не были большевиками (?), а являлись только представителями польской социал-демократии.

Борис Вайль

Кушать ли нам ящериц?

Спор о «шестидесятничестве», повсюду вдруг разгоревшийся, доходит до ожесточения,— что, наверное, и неизбежно? Не говорю о взвинченных наших нервах, но и сам-то спор — не из академических, не о благостно отошедшем прошлом, а о трагически наступающем будущем. О выборе, который делаем,— как тут обойдешься без ярости?

Хотя...

Вот статья Бориса Вайля, диссидента-лагерника, эмигранта,— поскольку автор немного рассказывает о себе, местоимение «мы» предпочитая местоимению «я», скажу о нем несколько слов.

Он «сел» еще в 57-м, для многих чуть ли не лучезарном, будучи первокурсником ленинградского вуза; «сел», опять же в отличие от многих и многих, не за так, а за дело. За участие в тайной организации, объединившей молодых правдоискателей, приступившей к распространению бюллетеня «Информация» (один из первых ростков самиздата, отдаленный предшественник громко известной «Хроники текущих событий»), замышлявшей и иные предприятия — тут-то и настигнутой бдительными нашими органами. Юношей не пощадили. Вайлю дали сперва три года; прокурор Ленинграда, возмутясь этакой мягкотелостью, потребовал добавки,— уважили просьбу, добавили до шести. А поскольку Борис не пожелал отсидеть свою шестилетку смирно, двумя годами позже последовал новый, лагерный суд; всего вместе вышло совсем по-феллиниевски — $8^1/_2$.

Выйдя в конце 65-го, на свободе (ежели считать за таковую существование под присмотром) Борис Вайль пробыл не слишком долго: в октябре 70-го — новый суд в Калуге, новый приговор, на сей раз банальный, за распространение самиздата, и пятилетняя тобольская ссылка. (К этой поре диссидентское имя Вайля обрело громкость, и защищать Вайля с его подельником Револьтом Пименовым в Калугу приехал Сахаров, где, между прочим, познакомился с Еленой Георгиевной Боннэр,— предмет полушутливой гордости Бориса). «По отбытии» — мыканье, опасение нового ареста, наконец, эмиграция, Дания, публицистическая деятельность, сотрудничество в одном из лучших эмигрантских журналов «Страна и мир», выход автобиографической книги «Особо опасный» — выход, разумеется, там, но пора бы ей выйти и здесь, у нас. (Насколько я знаю, это может произойти в журнале «Звезда».)

К чему я все это рассказал? Ради знакомства? Пожалуй. Для того чтоб подкрепить незаурядной, мягко говоря, биографией статью, присланную в журнал? Вот уж нет! Именно этого делать никак не охота — при нашей-то привычке к холопству, что мы порою являем даже, встречая тех, кто наезжает к нам из приютившей их заграницы, и без разбору восторгаясь всем, что они везут и о чем вещают. Дело совсем в другом, в той атмосфере ожесточенности, с которой я начал и которая, казалось бы, неминуема.

Напоминая себе и другим судьбу Бориса Вайля, думаю: уж он-то, столько всего переиспытавший, имеет право жестко вмешаться в дискуссию, ведомую теми, кого российский жареный петух, в общем-то, не клевал в нежное место — а клевал, так не до крови. Да! Имеет право — но не пользуется. Не хочет. И, возможно, это невольный урок многим из нас.

Статья, позволю сказать, деликатна до бережности по отношению к тем, с кем ее автор категоричнейше не соглашается. Да и статья ли это — в строго жанровом понимании? Скорее — лапидарное свидетельство: как было (что лично мною ценимо превыше концептуальных угадок). Свидетельство, поданное оттуда — имею в виду не эмиграцию, тем паче, что там, в ней, Вайль, как все лучшие из «уехавших», продолжает жить тутошней болью; имею в виду то наше общее прошлое, которого автор статьи хлебнул куда, куда

погорше нашего. И что, оказывается, способно не ожесточить, а, напротив, научить... Чему? Не люблю за двусмысленность слово «терпимость», потому говорю: научить терпению.

Ст. Рассадин

— Кто мы? Последние отголоски, последние отблески оппозиции 20-х годов? Или первые ласточки чего-то совсем нового?

Так спросил меня мой старший товарищ, и все эти «отголоски», «отблески», «ласточки» могли, наверное, показаться чересчур романтичными: беседовали мы у вагонеток, груженных продукцией лагерного лесозавода (точный адрес: лагпункт № 19, ДОК, Озерлаг).

Был тихий августовский вечер 1958 года. Моему товарищу — за тридцать, он успел побывать на войне. Мне девятнадцать лет, и я, конечно, не желаю быть «последним отголоском» каких-то там троцкистов-бухаринцев, о которых, впрочем, имею смутное представление.

— Нет,— отвечаю я,— думаю, что мы уже из новой оперы.

— А я не уверен,— говорит он.— Иногда кажется так, иногда этак.

Мы оба сидим за участие в подпольных социалистических организациях, мы не «раскаялись» и не «разоружились». Мы применяем марксистский анализ к советскому обществу и находим, что социализмом здесь и не пахнет.

«Последние» мы или «первые»? Недобитые меньшевики нового поколения или предшественники «Демплатформы»?

Теперь, спустя тридцать лет, видно, что не «или», а «и».

Мы были переходом оппозиции из одного состояния в другое, из одной эпохи — в другую.

Недостающее звено эволюции...

Марксистские догмы, но и намечавшийся исподволь прорыв к Правам Человека. Тайные общества, но и нарастающее понимание того, что это — не путь, что должно быть найдено совсем-совсем другое, принципиально иное решение.

«Шестидесятники» ли мы? Или «пятидесятники»?

Мы пришли в лагеря после 1956 года, для большинства из нас все началось с XX съезда...

Как известно, Хрущев испугался событий в Венгрии — как и впоследствии Брежнев «пражской весны» — и письмом ЦК от 19 декабря 1956 года были санкционированы аресты «ревизионистов», «антисоветских элементов», «демагогов». И пошли потоки новых арестантов в лагеря — на Воркуту, в Озерлаг (Иркутская область), Дубровлаг (Мордовия), в Кемерово. Потоки, в сравнении со сталинскими, немногочисленные — не миллионы же, всего только тысячи. Не потоки — ручейки. Студенты, преподаватели, журналисты, рабочие... В отличие от большинства сталинских зэков, мы были «виновны», нас арестовали не «ни за что»: все-таки подпольные кружки, а то и «партии»... (К слову сказать, традиция подпольных организаций и в сталинское время почти не прерывалась: вспомним КПМ, о которой рассказал А. Жигулин, или «Союз борьбы за дело революции»[1].

Молодые следователи КГБ — часто выпускники юрфаков первых послесталинских лет — зарабатывали на нас свой хлеб и будущие звания. Нас они понять не могли да и не хотели. Не только потому, что они были частью сталинской машины, успешно функционировавшей уже и без Сталина, но потому, что охранники вообще плохо понимают революционеров. Впрочем, они нас не били, не пытали — приказа ведь на то не было. А если б был...

Итак, мы были «ревизионистами». Нечестные кладовщики и завмаги, как известно,

[1] См.: Надежда и Майя Улановские. История одной семьи. Нью-Йорк, «Чалидзе Пабликэйшнз», 1982.

боятся ревизий. Недавно это страшное слово — «ревизионизм» произнесено было Егором Лигачевым на съезде РКП.

В чем суть «ревизионизма» конца 50-х? Более или менее удачно сформулировал эту суть член-корреспондент АН СССР Н. Н. Покровский в своем предисловии к книге Н. Эйдельмана:

«И на свободе, и позднее в лагере мы говорили и писали о возможности иного экономического и политического лица социализма — о самодействующем экономическом механизме, учитывающем рыночные отношения и закон стоимости, о свободе выражения мнений внутри партии, о том, что ныне называется гласностью... Писали мы даже о выборе директоров предприятий «рабочими советами». Тогда все это квалифицировали как югославский и польский ревизионизм, и девятеро из нас получили свои срока»[2].

Все так, но из данного отрывка читатель может сделать вывод, что эта группа боролась не столько за демократизацию общества, сколько за демократизацию партии. Она ощущала себя частью партии, тогда как другие «ревизионисты» если и думали о партии, то о другой. Так что здесь были свои нюансы, интересные теперь разве что только историкам 50-х годов.

Но верно и то, что Югославия (и Польша, и Венгрия — о ней Н. Н. Покровский вообще не упоминает, и это понятно) были некими паролями в широком кругу «ревизионистов». Характерно и то, что откуда бы ни прибывали в те годы молодые люди в лагеря — из Москвы ли, из Свердловска ли, из Барнаула даже — а пароли были все те же. Знак времени! Пройдет немного времени, и многие из этих людей обратятся к иным паролям. А тогда... В Курске в 1961 году арестовали двух молодых рабочих. Они распространяли листовку, которая заканчивалась словами: «Да здравствует Союз Коммунистов Югославии!» Они, разумеется, попали в наши лагеря. Могло ли такое присниться Иосипу Броз Тито?

Широкая публика в стране считала, что политических заключенных после XX съезда уже не осталось. Микоян, а затем и Хрущев торжественно заявляли на Западе: никаких политических заключенных у нас нет,— а мы читали об этом в газетах. Запад верил, верили и наши соотечественники. Не верили только наши друзья: они-то знали, за что мы сидим, да они и сами пострадали: потеряли работу, изгнаны из вузов, из партии, из комсомола... Сейчас молодым людям, критикующим «шестидесятников», наверное, трудно себе представить, что в те годы означало хотя бы исключение из такой «общественной» организации, как ВЛКСМ. А уж исключение из партии равнялось судимости...

Эхо заявлений Хрущева докатилось до сегодняшнего дня — это ж надо! Пишет Леонид Лиходеев («ИК», 1989, № 1): «Он (Хрущев) ликвидировал политические лагеря. Он их ликвидировал так прочно, что брежневским молодцам приходилось ладить свою колючую проволоку...» Не все лагеря, увы, ликвидировал Хрущев; в Мордовии сидели — в тех же лагерях — и при Сталине, и при Хрущеве, и при Брежневе, и при Андропове.

Пишет Вячеслав Кондратьев[3] о начале 60-х годов: «Подлинной свободы не появилось тогда, и лишь одно радовало и немного успокаивало — 58-я статья ушла в прошлое». Никуда она не ушла, Вячеслав Леонидович, она лишь получила новый «номер» — стала 70-й. Спросите этих ребят их Курска да и многих-многих других.

Если даже сейчас, после публикаций — пусть и немногочисленных — о послесталинских лагерях, возможны такие пассажи, то что говорить о степени осведомленности общества конца 50-х годов о самом себе?

Но, допустим, узнали бы тогда и о политзаключенных, и о расстреле в Новочеркасске — и что же? Что могли сделать с этим знанием?

Время, когда смертельно боялись общаться с семьей репрессированного, прошло; время, когда заступались за арестованного, еще не наступило. Само по себе оно не могло наступить, потребовались усилия отдельных людей: шестидесятников и диссидентов.

●

...По другую сторону колючей проволоки жизнь продолжалась — без нас. Не затихали литературные дискуссии, ставились новые фильмы и спектакли, тысячи собирались на стадионах слушать Евтушенко и Вознесенского, Гагарин летел в космос, Окуджава пел свои песни — другой мир, другая жизнь, никак не сопрягавшаяся с нашей.

Выносили из Мавзолея Сталина, твердили как заклинание: «Это не должно повториться», а в лагерях — в том числе политических — режим ужесточался, вводились новые драконовские законы, например,

[2] «Революция сверху» в России. М., 1989.

[3] «Коммунист», 1990, № 4.

статья 88-1 («дезорганизация работы исправительно-трудовых учреждений»), по которой полагался расстрел,— и расстреливали.

Вскоре дошла до лагерей книжка «Нового мира» с «Одним днем Ивана Денисовича», и крайне странно было ее читать в лагере особого режима. А с воли продолжали поступать новые арестанты.

При всей несовместимости этих двух миров — узкого лагерного (баланда, параша, БУР, шмон...) и того, другого, недоступного для нас, и, в силу этой недоступности, прекрасного, мира наших сверстников-шестидесятников — «вольняшек» — оба эти мира были в какой-то степени неравными, но сообщающимися сосудами. Оба мира сосуществовали «неслиянно и нераздельно».

Внешние законы и внутренние процессы были в них одними и теми же. Рождалась новая интеллигенция: в середине 50-х годов под знаком раскола коммунизма, в середине 60-х годов — с появления «персонального самосознания» (мысль М. Меерсона-Аксенова)[4].

Поэтому я не могу понять Александра Тимофеевского, когда он говорит, что «шестидесятничество выполнило социальный заказ времени, модернизировав одряхлевшую сталинскую утопию»[5].

Подпольные группы 50-х годов выразили кризис коммунизма. Они стремились, говоря языком позднейшего периода, к «социализму с человеческим лицом».

Подписантство, диссидентство 60-х годов позднее вышло на новую ступень общественного сознания — к борьбе за права человека, за ценность каждой человеческой личности.

Если Тимофеевский идею «социализма с человеческим лицом» считает модернизацией «одряхлевшей сталинской утопии» (а он именно пишет об утопии «социалистической по содержанию, нравственной по форме»), то это его право, хотя я никак не могу с этим согласиться. И уж тем более странно относить его слова к общественным достижениям 60-х годов.

Это десятилетие — от середины 50-х до середины 60-х — через призму своего, разумеется, опыта — я характеризовал бы так: от тайной организации («дайте нам организацию революционеров, и мы...») — к явному индивидуальному поступку: подпись, адрес — не прячусь! И в пределе — выход на площадь.

От «социализма с человеческим лицом» к личной совести.

Александр Минкин недоумевает: как это шестидесятники «позволили стране сползти в сплошную ложь». Александр Терехов считает, что они «обнаружили какое-то нравственное уродство... проиграли все, что можно было проиграть»[6]. Не стоит, наверное, и спорить с таким антиисторическим подходом, даже если филиппики этих авторов относятся только к «этаблированным» шестидесятникам, к таким людям, как Бурлацкий, Коротич, Бовин, Аганбегян... Рано их сдавать в утиль и требовать, чтобы они ушли «в пещеры, кушали там ящериц и коренья и размышляли о своей жизни» (А. Терехов). Какую форму аскезы он может предложить для консервативной части партаппарата?

●

Подписантство было нравственным порывом; ни стратегии, ни тактики, ни структуры, ни лидеров, ни «центра» у этого движения не было и не могло быть — по определению. Оно проиграло? Лучше сказать, что оно задохнулось и в результате репрессий, и оттого, что в стране не было общественного мнения. Не было и самого гражданского общества. Даже тысяча подписей в защиту арестованного не могли дать ничего, кроме репрессий против подписавших. И все-таки это был поступок, ценный не результатом, а побуждением.

Сейчас это звучит скучновато, как и скучноватыми казались, наверное, некоторым письма и воззвания А. Сахарова. Никакого «постмодернизма» там, разумеется, не встретишь. Вот Петр Вайль и Александр Генис критикуют с эстетических позиций язык диссидентов: «Диссидентское движение захлебнулось не только по объективным причинам, не только из-за репрессий, но и по субъективным: эти люди несли заряд самоуничтожения хотя бы уже потому, что говорили языком своих противников, официозу противопоставляя официоз же. Диссидентские послания-постановления ничем в этом плане не отличаются от постановлений ЦК. Именно на поле этого официального, серьезного, значительного и важного языка они и оказались в проигрыше»[7].

Почему диссидентское послание — это «постановление»? На каком языке должны были бы писаться письма в защиту Синявского, Солженицына, Сахарова? На языке Эдуарда Лимонова? Несли ли в себе «заряд самоуничтожения» послания Золя, Толстого, Короленко?

[4] Сб. «Самосознание», изд. «Хроника», Нью-Йорк, 1976.
[5] «Искусство кино», 1989, № 5.
[6] «Литературная газета», 1990, № 24.
[7] Газета «Советская молодежь», Рига, 1990, 2 июня.

Может быть, мы имеем тут дело с простым случаем самооправдания: я письма не подписывал, ибо и тогда понимал, что их язык скучен, тяжел, официален. Не та эстетика. Но почему им надо оправдываться, разве кто-нибудь кому-нибудь предъявлял претензии по этой части? Каждый выбирал свой путь: для одного мужеством было подписать «в защиту», для другого — прикинуться больным, чтобы не прийти на собрание, где надо было «клеймить». Нельзя требовать героизма от каждого. Нельзя требовать героизма от другого.

●

Персоналистическое самосознание (употребляя снова термин Меерсона-Аксенова) подготавливалось всей литературой и культурой «оттепели», начиная с померанцевской статьи «Об искренности в литературе», с кинофильмов «Сорок первый» и «Летят журавли» — с этих первых робких попыток вырваться из тоталитарного плена. Писателей, критиков, режиссеров того периода не зря били за «абстрактный» гуманизм. Как могли, они боролись за суверенность личности, и это воспринималось как вызов, как покушение на «основы». В конечном счете это и был вызов, хотя, как пишет Ст. Рассадин, «этот вызов не был еще способен принимать иные, адекватные самому себе формы и судорожно искал образный материал, в котором хоть как-то мог воплотиться»[8].

Вспоминаю допросы 50-х годов. Каждому обвиняемому задавался вопрос: «Что повлияло на формирование ваших антисоветских взглядов?» Часто в ответах фигурировали «Не хлебом единым» Дудинцева, «Рычаги» Яшина, «Собственное мнение» Гранина.

Не надо считать такие ответы невольными доносами на Дудинцева или Яшина. Власть была достаточно умна, чтобы не кинуться арестовывать этих писателей,— хотя, вероятно, ответы подследственных копились на всякий случай. Конечно, власть совсем не зря «прорабатывала» их, держала под подозрением (охранительное чутье — одно из самых острых), но и она воспринимала наши ответы со ссылками на оттепельных кумиров все-таки не вполне всерьез. По ее мнению, самым серьезным, самым желанным ответом, заслуживающим, так сказать, полного доверия, было бы: «Я наслушался западных радиостанций» или: «Я вырос в контрреволюционной семье». Связь политики с художественной литературой и для власти была очевидной, но представлялась отнюдь не главной, не решающей, скорее уж случайной и эфемерной: ведь Дудинцев с Граниным не призывали же создавать антисоветские организации...

Но эфемерности не было. Обвиняемые не врали. Власть была достаточно проницательна, однако тогдашняя реальность, сегодня превратившаяся в историю, оказалась еще умнее. И всем нам стоило бы — раз уж представилась такая возможность — быть на уровне историзма...

●

В заключение — всего несколько слов, возможно, банальных. То есть я как раз был бы рад, если бы они уже могли восприниматься как банальные, очевидные истины.

XX съезд КПСС, породивший множество подпольных кружков и организаций; подписантское, правозащитное движение 60—70-х годов; наконец, горбачевская перестройка — звенья одной цепи. Духовное обеспечение этих процессов создано культурой — и подцензурной, и неподцензурной, вместе, а не порознь.

Поэтому шестидесятники не проиграли. Даже если завтра их и загонят в «пещеры».

На пустом, очищенном от традиций месте, новую — уж там пролетарскую или, если угодно, постмодернистскую — культуру не создать.

[8] «Искусство кино», 1990, № 1.

Необязательные заметки

Петр Шепотинник

...или 500 дней Содома

Уже зашуршало повсюду, куда ни глянь, ироническое: «Ага! Дождались! Президент взялся за рычаги! Мы же говорили! Да что теперь будет! Начнут с эротики, закончат — вот увидите чем!..»

Действительно — начинают с эротики. Как, с какого конца, ума не приложу, но вроде активность намечается.

Ничего удивительного. Уж в чем — в чем, а в этом вопросе виноваты только мы сами. Наших первых заходов по эротике — в «Маленькой Вере» ли, в публикации «Лолиты» — словно ждала стая тех, кто Пичула смотрел ради одной сцены, а «Лолиту» знать не знал — длинно, чудно. Но они, будучи наготове, очень точно почувствовали нашу, то есть «демократов», размашистость, помноженную на близорукость и слабохарактерность. Они себе приговаривали: мол, открывайте заветную щелку, а мы-то уж постараемся, прорвемся, развернем деятельность.

И развернули, о чем справедливо писал Валерий Кичин.

Литература и кино просто стонут от перегарного, несвежего эротического томления, как от малярии. Стонут-то стонут, а «противовирусная прививка», извините, никем не сделана!.. Мальчики и девочки, едва дочитавши «Онегина», созерцают на сцене в переулке имени династии Садовских дамское подмывание в натуральном виде. Это было два года назад, сегодня успехи покруче. Реклама «Девушек в прозрачных трусиках» — сам видел! — украшает стены Дома культуры имени наркома просвещения Луначарского.

Спрашивается: как чувствуется Набокову в этой компании дешевеньких девиц? Подозреваю, что не очень сладко. Мы ругаем начальство за неумение мыслить наперед, а сами в вопросе эротики пустили все на такой отчаянный, всеобнажающий самотек, что теперь и расхлебываем, и что именно хлебать будем — неизвестно. Ведь процесс изничтожения у нас в стране всегда более в чести, чем созидания, и, боюсь, под скорую руку Президента и его мудрейших консультантов может попасться тот же Набоков или — из другого ряда — Роман Виктюк с его недавним, весьма и весьма впечатляющим театральным экзерсисом «М. Баттерфляй» по пьесе Д. Хуана.

Кстати, что попадутся именно они, я в этом ничуть не сомневаюсь. Это у нас как борьба со спекуляцией — в тюрьму попадают не те, у кого миллионы зарыты — те так и сидят в президиумах,— а чахлые интеллигенты с лишними левыми пятью копейками.

Как все мы замечательно начинаем и как все моментально обрастает дикостью! Здесь кто-то против эротики? Помилуйте! Против шедевров Фасбиндера, Висконти, Пазолини, Осимы? Против отчаянных фраз Аксенова да даже и Лимонова? Я — за, только если все это — норма, а не программа, если в этом нет нездорового нагнетания совершенно определенных ожиданий. Чтобы отношения эроса к искусству были полюбовные, без «изнасилования». Изнасилования культурной традиции, которую мы треплем и растрачиваем. Я — за, если нет (абсолютно соцреалистический подход!), что называется, «тематического планирования» будущего издательств, киностудий, театральных сезонов, вернисажей.

От высокого до низкого, от эстетизации влечения до культурной проституции — миллиметр. Мы же просто-таки «революционный держим шаг!» Я за эротизацию искусства, но с существеннейшими оговорками: *как, когда, кому*. Америка, вожделенный идеал, как никакая другая страна, тщательнейшим образом охраняет культурную девственность подрастающего поколения — там все расписано до мелочей, несмотря на их-то свободу! Этот фильм — всем, тот — до 12-ти лет, до 15-ти, до 18-ти, далее идет суровое «R», а потом уже злосчастный «X» и — по нарастающей — «XX» и т. д.— там хоть святых выноси.

И никогда ты не увидишь двенадцатилетнего юнца на «Калигуле» — как бы велик индивидуальный опыт подростка по этой части ни был — тут владельцу кинотеатра досталось бы так крепко, что, боюсь, с деньгами у него были бы серьезные проблемы. Во всяком случае о его *репутации* говорить бы не приходилось. Мы же вовлекаем в свой блуд кого ни попадя, никаких культурных обязательств за собой не держим, и где она, как она пахнет эта «репутация»?..

Нам наплевать на то, что под сенью памятника Пушкину нам же суют в руки самодеятельные эропособия, жалкую писанину, достойную лишь самого глухого угла на пляс Пигаль. Нам не стыдно перемежать интервью с измучившимися от бессилия Собчаком или Станкевичем сальностями из бульварных журналов. Мы таким образом даже не чувствуем, что уравниваем Станкевича с откровениями из «Пентхауза».

Все для нас развлечение: и политические битвы — что-то эти радикалы чересчур долго и часто выступают, не пора ли сменить пластинку? И тут же, после МДГ, «на второе» — проблемы «голубизны» Чайковского и Пазолини.

Бог ты мой, неужели это и есть то, что требовалось? Ведь не кому-то, а именно нам, демократам, первым совесть должна подсказать: объясни коммерсантам из подземных переходов на Пушкинской, что здесь *этому* не место?! Если мы не одумаемся сами, сразу найдется кому позаботиться о нас — другими, разумеется, методами.

Правда, это трудно и хлопотно, спору нет — *объяснить*. Впрочем, не проще, чем втолковать редколлегии «Нашего современника», что Джон Леннон не куплен сионистами. И — главное — что и в кино раз от разу можно и даже нужно раздеваться с пользой для искусства. И даже — более того, и тоже с пользой.

И все-таки мы, а не только Татьяна Глушкова будем виноваты, что скоро в сфере искусств пойдут уже порядком подзабытые разнарядки на секс. Смешно и даже нелепо представить себе нашествие эроцензуры как попытки замерять подолы, урезать по «Мосфильму» и студии Горького количество расстегнутых лифчиков и спадающих джинсов. Это будет такая же порнография, только навыворот.

И в то же время дико, поверьте, дико видеть, как в наших фильмах делегаты сталинских призывов чуть ли не на Мавзолее того и гляди рванут к своим избирательницам в поисках застежек на бюстгальтерах. И также дико видеть орды подростков на «Комедии о Лисистрате» Рубинчика, которая обставила все Америки по количеству женских причинных мест и мужских гениталий, предназначенных для обозрения. Фильм «Председатель» у нас почему-то идет с грифом «до 16-ти лет», а что же «Лисистрата»? Хоть в пионерлагере крути.

Словом, никто сейчас так не силен и не горд, как коммерсанты в подземных переходах, которым мы, что называется, «подали мысль». И для них никаких МДГ не существует, они могут подмять нас под себя, да так, что никто не заметит.

И уже, кстати, подминают потихонечку, как мне думается.

И еще мне кажется: что бы ни делали демократы от искусства, больше всего радости и удовольствия они — то есть мы — доставляют собственным оппонентам из какой-нибудь бронетанковой «Молодой гвардии». Наше счастье как бы кратковременно — ура! свобода! полетели!, их — более стабильное и прочное. Им предстоит наблюдать и осуществлять медленный, методичный процесс нашего уничтожения за совершенные в воспаленном эйфорическом состоянии грехи.

После чего мы — в который раз! — будем вспоминать вечную фразу профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца»: «А как все хорошо начиналось!..»

Александр Шпагин

Край

Бог знает где, за границей ли, у нас ли, но сказал один советский режиссер о нашем времени: «Сегодня мы учимся умирать».

Прозвучавшее странно в такой же степени, как неожиданно, и неожиданно в такой же степени, как странно.

И тем не менее при всей вычурности (кажущейся?..) сказанного, нельзя не заметить, что есть тут доля здравого смысла (и немалая). Характерно, что «учимся умирать» не в застое каком-нибудь, а именно сейчас, когда, кажется, наоборот, жить учимся.

Но и сказано не кем-нибудь, а режиссером, представителем творческой профессии. А речь шла прежде всего о культурной ситуации. И «научиться умирать» вовсе не значит умереть — использовать знание ведь можно по-всякому...

Смерть витает в воздухе, она учит нас своему языку, мы черпаем вдохновение из нее, мы вступили с ней в игру. Ставки сделаны.

Не стоит пугаться (хотя — как сказать, как сказать...) — это не значит, что скоро понесутся массовые волны самоубийств или стихийных бедствий, смерть в данном случае понимается не в плане бытовом, приземленном, а более глубоком, бытийном, что ли. Воздух смерти — признак упадка, кризиса, конца определенных социальных отношений, и, наконец, Апокалипсиса...

Это развеяно в окружающем нас мире. Шарик завертелся со страшной скоростью, все более возрастающей — быстрее, быстрее, быстрее... В блестящей статье М. Эпштейна «Теоретические фантазии» («ИК», 1988, № 7) говорится, что факт времени настоящего мгновенно переходит в прошедшее — он сразу же фиксируется, запечатлевается — и — позавчерашняя газета выкидывается в помойку вместе с прошлогодним «Новым миром», они уже не нужны, не интересны...

...Новый виток, новый... крутимся, мелькают даты, факты, события, катаклизмы, мнения сменяют мнения — бешеное, неостановимое движение... в преддверии распада (?) или, наоборот, смены качества, глобального переворота, конца старого (вот только чего?) и выхода на новый этап (какой?)...

В самом начале века Дэвид Уорк Гриффит ставил масштабную эпопею «Нетерпимость».

Нетерпимость — вот страшный бич века. Вот источник всех зол. Вот семя, посеяв которое, пожинаешь бурю. Религиозная ли, половая ли, расовая ли нетерпимость, но она — причина катаклизмов и бед.

Это Гриффит. Такова его концепция, подчиняющая своей власти весь фильм. Фильм-предчувствие, созданный только в начале нового времени. Оно ворвется, как ураган, неся с собой массу открытий в науке, новейшие технические изобретения — сознание раскрепощается, появляется иллюзия безграничности возможностей, человечество, как бы пробужденное, выходит на площади истории и опрокидывается в хаос...

В двух знаках «XX» чудятся два могильных креста, вставшие над миром... Они поставлены на воротах времени — прошлое невозвратно, так воспоем гимн новой реальности... Найти гармонию непросто — но обрети свою точку опоры! Тебе дается шанс — не упади!

Выживет сильнейший, ощущай жизнь во всей полноте, самовыражайся!

Любые дороги открыты.

Но, ворвавшись в мир, ты оказываешься зажатым со всех концов, втянутым в жестокий механизм, которому нет до тебя никакого дела, ты невольно вынужден подстраиваться под его ход, ты уже мчишься, пытаясь удержаться на крутых поворотах, а на пути бесчисленное множество пропастей, ловушек, круговертей... Не попасть в них, не пропасть — вот цель, но смерть в маске судьбы готова тебя догнать...

Духовная и физическая свобода, открывшаяся людям, оказалась подчинена власти неведомого рока. Возможность наиболее полно реализовать себя в мире (признак гармонии?) растворилась во всеобщей дисгармонии. А столь естественное стремление упорядочить разрушенную реальность приводит к глобальному краху, полному торжеству смерти, Апокалипсису, могущему, оказывается, быть и невидимым, и неявным, и не обязательно вовсе небесам рушиться на землю, если земля саморазрушается изнутри... Но и жизнь продолжает идти. Величие Парадокса замирает над бездной.

Воссоздать это состояние суждено было авангарду, где тяга к наиболее полному самовыявлению проявилась в формах противоречивых (парадоксальных!), и отталкивающих, и притягивающих одновременно, вызывающих резкое неприятие и безумный восторг... Так влечет и отвращает нечто ужасное, мерзкое (вид смерти...).

В разорванном мире возникает жажда найти сокровенное, подлинное, единственное и неповторимое. Приблизиться к нему (ведь все гениальное единственно) — признак любого авангардного проявления.

Но в авангарде нет единства, люди на время объединяются в группки и быстро расходятся — разлад внутри космоса, внутри сообщества, внутри человека. Поэтому найти *то самое* невозможно — чем сильнее приближение к нему, тем ближе «черный квадрат», в коем начало, но и конец, альфа, но и омега.

Сгустки энергии возникают то там, то здесь, и существует опасность исхода, скопления в единый заряд,— а тогда снова двери распахиваются навстречу Апокалипсису... (Чуть спущусь на землю и отмечу, что суть подобного состояния прекрасно выразили Ю. Арабов и О. Тепцов в «Господине оформителе», ощущая внутреннюю связь между кризисом начала века и нынешним кризисом, но о нем позже.)

Итак, человечество призвало Смерть, развязало с ней игру, спор, диалог. И смерть выиграла, открыв первую мировую войну, несущую с собой не только ужас разрушения, но прежде всего тлен мертвенности. Разрушения придут позже. Отныне разорвется пружина, и раскрутится в полную силу колесо бесчинств и бедствий XX столетия, и будет его движение неумолимо связано со смертью, небытием...

И лишь в 30-е годы мы обнаружим подобие всеобщего затишья, успокоения, смирения. Отойдет на третий план авангард, вообще как-то заглохнет творческая энергия — в кино появится ограничивающий и урезонивающий кодекс Хейса (и он всех устроит, никто не станет протестовать), а в живописи из огромного количества символических направлений выделится сюрреализм — направление, точно отражающее сознание тех лет. Если раньше хаос изображался в столь же хаотических, заостренных формах, мир на холсте ломался или повергался в пучину черного мрака, то теперь гиперболизированно-гротесковые образы вырисовывались предельно реалистически, более чем четко. Все понятно — остается только разглядеть и осмыслить — там ножка оторванная, там глаз, там рука с гвоздями, там черепа... И зачастую — на фоне голубого-голубого неба...

Спокойно и тихо в пустыне, но только возвышается в центре гигантское сооружение из костей и из лиц с вопящим ртом. «Предчувствие гражданской войны», предчувствие Трагедии. И трагедий.

Которые не заставили себя долго ждать.

●

Проходит послевоенный отдых, и к концу 50-х, в 60-е годы снова в мире шум, бум... Рок-н-ролл, сексуальная революция, «Битлз»... Снова взрыв эмоций, энергии, творчества и в то же время новых войн, новых безумий, новых взлетов и падений.

●

А мы (то есть СССР, так сказать)... Что ж мы?.. У нас тоже было похоже на «них», только... все как-то не по-людски...

И если 20-е годы по духу еще соответствовали мировой культурной ситуации, и даже 30-е, хоть и отягощенные сталинщиной (все ж и эксперимент с авангардом умерли, и стабильность наблюдалась, но какая...), то уже далее мы оказались вжаты в такое... в такие тиски государственности и идеологии, что не до мировой ситуации, быть бы живу.

Что-то, конечно, долетало и до нашей избы, но чувство процесса было утрачено.

Мы беспокойно и нервно спали, дожидаясь лучших времен... А кто не спал, за тем следило «недремлющее око».

На Запад пришел постмодернизм, мы же из своего соцреализма выпутаться не могли, погрязая в тотальном обмане. Тень стиля ленинско-сталинского мышления витала даже над художниками честными и искренними.

Да и вообще минор был крайне нежелателен.

Ведь, заметьте, чем более общество тоталитарно, тем менее идеи Апокалипсиса проникают в сознание, и дело не только в их запрещенности, отсутствии возможности быть развитыми. Но в них и нет потребности — когда власть диктует и «оберегает», то, как ни странно, пропадает раздробленность в умах — страна перетекает или в стадию каземата, или в стадию сонной помойки. Страха перед неизвестностью, ощущения распахнувшейся под ногами бездны нет, ибо ты сам в этой бездне. Апокалипсис — где-то там, на высотах духа, а здесь — прочно наезженная колея грязной дороги, куда ты прочно определен, и все твое будущее заранее известно — чем деспотичнее власть, тем предсказуемее судьба индивида. Многое зависит от социального положения — крестьянину уготована крестьянская доля, аппаратчику — аппаратная, пролетарию — пролетарская... Только диссиденту — смерть (или около того).

Предчувствие конца было уготовано лишь отдельной, пусть наиболее мыслящей, но уж очень узкой части общества. И в ее рядах мало кто хотел оказываться. (Безысходностью — одной из основных черт апокалиптического мироощущения — была пронизана, пожалуй, одна картина 70-х — «Долгие проводы» К. Муратовой, не случайна ненависть кинематографического аппарата, вспыхнувшая к ней,— ничего трагического в фильме не происходило, но трагический воздух заполнял действительность...) Да и сам дух борьбы хоть и оставался достаточно сильным, но вырывался в иные формы, более дозволенные,— будь то какие-нибудь намеки на правду в изображении нашей истории или попытки вскрытия социальных язв (не дай бог причин всеобщего характера, достаточно сказать, что виновата конкретная власть на местах!)

Единственным, кто последовательно проводил тему слома, кризиса, был Элем Климов.

Но слишком много игры гения, чуть-чуть холодной и расчетливой несмотря на безудержную экспрессионистическую сверхэнергию, беснующуюся в лентах режиссера. Так, в «Спорте, спорте, спорте» — постоянное соскальзывание в добрый юмор или завораживающую балетную пластику... А построение картины по принципу видеоклипа — еще не примета хаотичности современного сознания, скорее — шалость, азартное демонстрирование профессионализма.

И в «Агонии» за тьмой — свет. Свет мудрой, справедливо карающей всю показанную нечисть силы — партии большевиков с Лениным во главе. Агония?! Да! — но не агония века, не агония страны, агония царской России, и только.

И лишь в «Прощании» пронзительно

звучит тема горькой тоски, ностальгии — именно прощания со всеми иллюзиями, со всем, что еще согревало... Прощание с духовной родиной, с тем, чем жил, где были заложены нравственные основы...

Наступило прозрение. Прозрение конца. И именно к концу застоя.

И у Данелия, и у Жалакявичуса... Шестидесятников.

Вот «Слезы капали» Данелия. Простейшая история, рождественская сказочка — жил-был один человек, маленький начальник, и попал ему, подобно Каю из «Снежной королевы», в глаз кусочек льда, и стал с тех пор наш герой по фамилии Васин злым и раздражительным, начал видеть все в черном свете, обижать и злых, и добрых, а потом осколочек выпал (со слезами), и снова стало нормально...

Что это? Сатира? Добрый данелиевский юмор? Гротеск?

И какой вообще смысл? Ладно если бы увидел герой наши недостатки, обратил бы на них внимание, переосмыслил свою мелкобюрократную жизнь... И сейчас бы говорили — дескать, картина обличает. Смелая.

Но четких и ясных недостатков в том мире, который нам показан, вообще-то нет. Есть лишь... да так, мелочи, частные неурядицы, ерунда какая-то — а Васин из-за полнейшей чепухи обидел домашних и ушел в ночную мглу, сел в трамвай, катившийся по голому окраинному району... А в том же трамвае ехал сам режиссер, они даже с Васиным обмолвились словами — да, он видит эту реальность так же, как и его герой теперь. Ведь что до рокового осколка, что после — все равно, мир остался прежним, таким серым, мрачным...

Нет места в нем ни добру, ни злу — они смешались.

Состояние бешеной тоски, которое благодаря осколку испытывает Васин, передается и зрителю. Тот недоумевает — почему же от выходок героя страдают хорошие люди? Где мораль? Нет морали, перепутано все, все живут посреди аморфной серости и продолжают жить — куда деваться? А Васину попал кусочек льда и прояснил взгляд. Оказалось страшно... Герой пытается покончить самоубийством, но и спокойно уйти из соцдействительности нельзя — потолки обваливаются, кругом сломано, развалено, разрушено...

... И вдруг за кадром звучит песня на слова Шпаликова: «Друзей теряют только раз и, след теряя, не находят...» Ее исполняет сам Данелия. Да, друзья потеряны, след не найден, нет Шпаликова, кончились иллюзии, растаяла мечта... Мир погиб,— он перетек в болезненно-умирающее состояние. Время встало. А прошлое не вернется.

Подводилась черта. Осмысление жизни. Приговор времени.

Так, Витаутас Жалакявичюс, один из наиболее талантливых шестидесятников, после латиноамериканских боевиков и политических драм уезжает на родину, в Литву, и создает там, может быть, самый свободный свой фильм со странным названием «Извините, пожалуйста».

Герой фильма, известный бард Пранас, пребывая в творческом кризисе, тоже едет на родину, в деревню — желанную «обитель гармонии». Но там городские дома, городской уклад жизни и такая же, как в городе, абсолютная разъединенность в отношениях.

Странное пространство, обитатели которого замкнуты в желании освободиться от какого-то мешающего им жизненного груза — хотя бы просто что-либо осуществить, хотя бы просто самоосуществиться... Но все заполоняет атмосфера необъяснимой случайности и необязательности происходящего, нелепости и никчемности поступков, разговоров, жизни. Жизни пусть и благополучной, даже респектабельной, но не озаренной никакими надеждами... Вязкое марево, кисель... Все живут ими же раз и навсегда созданными конструкциями — так удобнее — социальными масками, даже нравственными функциями, выгодными им. И никто не может добраться до себя истинного, не в силах освободиться от раздражающего морока фальши. И в этом мире — отголоски конца, ибо нет здесь жизненной силы, жизненных токов, он обесточен.

... Застой. Банальное словцо, но именно так, именно в таком аспекте было осмыслено время. Его итог.

Едва ли не лучшие работы Р. Балаяна («Полеты во сне и наяву»), В. Абдрашитова («Парад планет»), Н. Михалкова («Родня», «Без свидетелей»), В. Рубинчика («Культпоход в театр») пришлись на конец периода.

Их доминанта — безрадостность душевной маеты. И безысходность. Апокалиптические фантомы обрушились на героев «Парада планет», переплывших Реку под траурный марш и оказавшихся вне игры, проливались осенним дождем в «Полетах», растворялись за сельскими окнами в «Культпоходе в театр», «Извините, пожалуйста»... Герои, мучаясь, искали свет в тоннеле, но приходили или к петле или к стогу сена, куда, рыдая, зарывались, или к тем же панельно-блочным строениям, из которых стремились убежать...

Стало ясно — да, застой. Жизнь без жизни. Завершился определенный период в стране, и тень Великого Катаклизма, несшего смерть, выглядывала из-за горизонта и начинала близиться. (И только у Н. Михалкова — не застой,— распад, нервная система полумнимых, полуистинных ценностей, с треском несущаяся (вряд ли вперед!) и на ходу распадающаяся — «Родня» уже тогда выбивалась из общего ряда, это мы сейчас так воспринимаем то время. Гениальное осознание, гениальное предвидение, а ныне гениальное ретро!)

Но проглянуло солнце. В виде перестройки. И снова души озарились светлыми иллюзиями.

Новый взгляд на старое время даст С. Соловьев.

«Асса» откроет выход накопившимся залежам свободы, фантазии, раскрепощенности — режиссер через всю картину пронесет ощущение порога перед дверью, за которой — полная неизвестность, неведомое, Цой, зажженные факелы, какая-то контркультура...

Теперь уже можно оглянуться спокойно назад и воскликнуть: ну и кавардак, ах, вот как мы жили, в каком карнавале безумия — ведь все перевернуто с ног на голову — хозяевами жизни были уголовники, правду пытались вещать лишь рокеры, только им разрешалось что-то невразумительное вякать в микрофон (придурки!), но... и не вылезать из рамок! Ни-ни! Под «мечом правосудия» ходили, который находился в руках тех же бандитов — власть вела борьбу уголовными методами.

И, как на полотнах Босха, на свет божий выходили фантомы, пузыри земли, нечисть всякая, вроде дебильного типа в мундире майора, разгуливающего в таком виде по местам действия «Ассы» (и — ничего! Вполне сходящего за настоящего майора).

Ну что уж ближе к Апокалипсису, чем Босх!

Застой (или безвременье, или бардак — теперь можно называть по-всякому) осмыслялся Соловьевым через призму подлинно современного сознания. Соловьев провозглашал постмодернизм — кризисный, апокалиптический стиль.

Мы вырвались из морока и мрака и вознеслись до высоты духа, но под ногами открылась пропасть.

Только тогда ее не замечали... Светило солнце Горбачева, и мы вдыхали полной грудью свежий воздух, а «нас еще судьбы безвестные» ждали. Не случайна эта необъяснимо таинственная атмосфера «Ассы» — что-то там, за открытой дверью...

Давая новый взгляд на брежневские годы, Соловьев переживал новую духовную ситуацию.

Данелия в «Кин-дза-дза» тоже обернулся, глянул... Про представшую на наше обозрение систему никогда не скажешь: застой. Помойка! Сортир! Дерьмо! «Мама, мама, что мы будем делать?» — хором пели персонажи в финале ленты. Но в вопросе не было оттенка трагизма, характерного для предыдущей ленты Данелия. Скорее, так: все, кончено, худо, но что-нибудь да сделаем, что-нибудь придумаем, нам не привыкать...

Подлинный кризис не осознавался — хотелось упиться свободой, отдаться ей во власть, слишком долго ждали.

На экран вывалились эстетические

эксперименты, фантазии, эклектика провозглашалась как художественный прием (даже у Э. Рязанова в «Забытой мелодии для флейты»), другие желали называть свой стиль пуантилистическим...

Открыли «окно в Европу», и оттуда повеяло опять-таки апокаплитическими ветрами...

И А. Сокуров пугал духовным крахом цивилизации в «Скорбном бесчувствии», К. Лопушанский живописал грядущий конец света в «Письмах мертвого человека», Э. Климов выстраивал свой Апокалипсис на материале Великой Отечественной...

Но сквозь погружение в глубину передаваемого состояния у Климова, сквозь мучительный сокуровский сон или продуманный эстетизм босхо-брейгелевской композиции у Лопушанского проглядывает спокойная величавая сила, столь важное в творчестве предощущение гениальности, нетленности создаваемого, твердая опора. Да, у вас панки, рокеры — открывайте их, изучайте, исследуйте, а у нас — ужасы светопреставлений, мы их открываем и исследуем.

Только в одном из фильмов начала эпохи гласности и плюрализма проскользнет что-то совсем непривычное, мучающее, тревожащее... Неясно, как оценивать ленту — кажется, она подобно всем вышеназванным творениям, показывает... что? Апокалипсис? очередной... Нет. Но ее атмосфера вонзается в сознание, и становится странно, неловко, неуютно.

Словно бы увидел точное фото себя через 20 лет, как герой повести «Преподаватель симметрии» А. Битова.

Картина эта — «Перемена участи» Киры Муратовой.

Ее фабула... Что ж фабула... Любовный треугольник с несколько детективным уклоном. Женщина убивает своего любовника, ее арестовывают, и, хотя доказательства убийства налицо, в дело идет подкуп — в итоге героиня оказывается оправданной судом, а муж ее кончает самоубийством.

Только дело не в фабуле. Подобные события могли быть где угодно и «у них» и «у нас». Здесь — больше похоже на заграницу. А с другой стороны, ни одной иностранной надписи, ни одного зарубежного здания, имена персонажей вполне интернациональны — Мария, Александр, Филипп.

Мир фильма не похож ни на что ранее виденное (во всяком случае, на нашем экране). В нем — две цивилизации. В одной — каменные остовы домов, железные дороги с гремящими вагонетками и блеск ядовито-холодных интерьеров, а в другой — цивилизация таких же каменных жилищ, только с примесью глины и грязи, тех же железных дорог, но более унылых и запущенных, той же безвкусицы помещений... эх, да это даже безвкусицей не назовешь — нищета, теснота, бедность... По одну сторону — привилегированное общество белых людей, по другую — какой-то «малый народ», «туземцы» — так их называют (на самом деле, видимо, коренные жители), вполне полноправные граждане общества, только сфера их прав в десять раз меньше. Они нужны для обслуживания, для тяжелых работ, а большей частью для анекдотов.

Нет, общество не вырождается — жизнь, похоже, кипит ключом — кто-то вкладывает деньги в акции, кто-то чем-то владеет, все принимают деятельное участие в процессе над героиней фильма Марией.

Процесс-то, кстати, крайне заурядный — но, наверно, просто не за чем больше наблюдать — то ли так уж мало осталось членов этого сообщества, то ли при всей их активности со скуки дохнут. Стоит только послушать тутошние разговоры — набор трескучих копаний в грязном белье, склоки, сплетни, дрязги... Даже круг идей здесь одинаков — если один начнет о чем-нибудь долдонить, те же слова мы вскорости услышим и еще от кого-то.

И никто друг друга не слышит. Каждый прет, прет со своими взглядами, не устает повторять одно и то же до бесконечности, самозащищаясь таким образом от однообразия мыслей, высказанных другими. Голоса сливаются в тотальный «гур-гур», все чего-то болтают, доказывают и слышат лишь себя, себя...

Всеобщее раздражение, утомленность

чужими мирами, полное разъединение — каждый скрывает одиночество за химерами собственных умозрительных полуидей, полудеклараций, зачастую кретинических, но зато личных, родных. Так, муж Марии Филипп считает своим долгом заявить о привязанности к коллекционированию ружей, а Мария тонет в мечтах о чудесном ангеле, «демоне или инкубе», выискивая его тут и там. Отсюда и причина убийства Александра, любовника. Если ранее он, видимо, как-то более-менее соответствовал сим представлениям Марии, то затем... вот перестал... Ибо вряд ли был инкубом — скорее, обычным гражданином, столь же эгоистичным и уставшим от замкнутой круговерти присущих обществу нелепостей, которыми уже все опутаны, обклеены, обвязаны...

Тут даже отсутствует искусство. Хотя нет, существует, но оно выродилось в балаган — танцы, клоунаду — исполнители, конечно, туземцы. Один из них, кое-как выбившийся «в люди» и ставший клерком в конторе адвоката, теперь болтается под ногами с просьбами-требованиями-угрозами обратить на него внимание — он ведь, оказывается, причастен к главному в ходе следствия, он разузнал тайну, он отыскал записку, где написана правда, и значит, показания Марии — ложь, Александр не ворвался к ней, пытаясь соблазнить — она сама его в очередной раз вызвала, написав эту самую записку... Ага! Теперь белые люди могут немного поплясать под его, клерка, дудку, наступил его праздник...

Чтобы вызволить жену, Филиппу придется отвалить немалую сумму (а клерку — процент за посредничество, хе-хе!), Марию нужно спасать — общество на ее стороне. Не случайно волнуется адвокат — процесс необходимо выиграть, иначе может лопнуть его карьера...

И все они, подавленный и разоренный Филипп, корчащийся от брезгливости к «малому народу» адвокат и заливающийся радостью клерк на дрезине потащутся в аил-аул-аал (как его назвать), в общем, поселение туземцев, где и хранится вожделенная записка.

«Как хорошо, что вы вырвались на природу из вашей душной конторы. Дышите, вдыхайте глубже. Оглянитесь же вокруг. Этот мир наслаждения только жалкий мираж, вереница видений... Здесь много камней, но это наши камни»,— будет восклицать клерк, носясь в каменном лабиринте и не находя никак нужный дом...

Из душной конторы только один клерк на свободу и вырвался — но он тут, на своей родине, чужой — мечется, мечется, а дом найти не может, постоянно застревает в кучах каких-то диковатых детей (таким и он был когда-то)... И если остальные не дождутся, когда покинут, наконец, резервацию — накостно им, противно, то и для клерка — обретение свободы в родных краях — иллюзия... Он пусть и связан генетически с этим миром, но принадлежит всецело миру тому, «цивилизованному». А вообще — клерк вне, нигде он не нужен. А восторженные слова — еще и попытка обретения своей идеи, без которой там не проживешь...

«Миг наслаждения, только жалкий мираж, вереница видения и птица счастья... «Вот оно, вот оно, пошло, поехало — заветная мысля нащупана... Опора!

Но насчет «жалкого миража» он прав. «Высшая» цивилизация запуталась в миражах, окутана видимостями. Она зависла посреди пустоты. Все давно забыли о том, «что делать», «кто виноват» и «куда идти». Осталась говорильня как видимость действия.

Да и что там было у Марии с Александром, бог знает, хотя бога здесь нет, а **вот** «демон или инкуб» гостит постоянно (особенно у Марии).

Вот первые кадры фильма, где на разные лады варьируется диалог этих двух героев, за которым и последует убийство: «Ты хотела посоветоваться со мной про подарок?» — «Теперь не хочу».— «Ты хотела подарить мужу ружье?» — «Теперь не хочу».

Ложь? Правда? Было — не было... Хотела — не хотела... Потом Мария все уши прожужжит адвокату,— вызывала Александра, видите ли, затем, чтобы подарить ружье мужу, посоветоваться с любовником о покупке...

Мы сами-то чего-нибудь понимаем? Перед нами прокрутят аж пять версий убийства. И все разные. И все похожие. Состояние фальши лживого мира передается и зрителю.

А наверно, на самом деле увядающая местная матрона поняла, что красота ее гаснет, что не интересна уже своему «нежному и страстному ангелу», коей и был пристрелен. Уж коли любви (да какой любви — похоти!) нет, то ничего вообще не осталось, все! Точка! Куда ж деться?

А хочется еще чего-то этакого! (Хоть так, другим вообще ничего не хочется.) Ах, теперь Мария попадает в тюрьму — «как хорошо в тюрьме!» — героиню услаждают, развлекают охранники (и преступники, они же фокусники)...

... Только потом возьмет Мария подушку и взвоет от тоски! Плохо, оказывается, в тюрьме! Пло-хо... Мир идиотичен, тюрьма идиотична. И своей идиотичностью они, надо признаться, близки друг другу...

Нет, в итоге все будет прекрасно. Героиню оправдают,— банкет, шампанское, общество радо... Все говорят, изрекают, трепятся... Счастливый финал.

Муж вешается. Все же в нем оставалось что-то человеческое, душевное...

А лошадь (чья-то) вырывается на волю. Одна лишь лошадь. Но «погибнет она, съест ее тигр, съест», как утверждает слуга-туземец.

Такое кино.

Потому, наверно, и растерялась несколько пресса пред картиной К. Муратовой (ленту даже не представили на соискание «Ники», хотя и по режиссуре, и по художественному решению она, можно сказать, безупречна), что оценила ее преимущественно как художественный эксперимент или остраненную морально-этическую притчу, но не как воплощение состояния времени, исторического момента.

Фильм-пророк предугадал сегодняшний день. Уловлена атмосфера развала, разброда, развернувшегося два года спустя.

Боже мой! Этот метеорологический и нравственный климат — воздух, переполненный ядовитыми миазмами, не зима — не весна — не осень, размытые грязью улицы, серые жилища и в то же время роскошные наряды, режущие глаз, безвкусная, но богатая (деньги тут, похоже, у всех имеются) обстановка в домах...

Эти словопрения в пустоту при полном... ну если не запустении, то бардаке, каком-то наплевательстве на жизнь, пофигизме. И ведь вроде чего-то хотят, желают... эх!

И, наконец, этот «малый народ», живущий в своем закутке, но через отдельных представителей пытающийся вырваться из ямы...

Не мы ли?

И наше вырождение духовности.

Во как! Страшно? Безнадежно? Хорошо! — тогда вырождение чувства, гармонии, потеря опыта, утрата чувства живой жизни, почвы под ногами, неспособность возврата к извечным нравственным основам, выжатость, шатание, метание...

Дыра, прорубленная нами в истории, обернулась черной дырой и медленно опустилась...

В этой дыре живут люди из фильма А. Сокурова «Дни затмения». Мир лент режиссера — мир, не просто заглянувший в бездну, а живущий в ней, существующий по ее антизаконам, мир, духовно пустынный, совершенно обескровленный, проигравший в игре со смертью.

В «Днях затмения» он и не жаждет, и не стремится спастись — он за пределом. Затмение уже наступило — да, что-то было, какие-то отблески прошлого остались, но не запечатлены в воспоминаниях, а лишь искрами проскальзывают в сознании. Скорбное бесчувствие завладело пространством...

Природа — голые песчаные холмы, пыльные дороги, раскаленное солнце — такой она стала и... кругом — неживые лица сумасшедших, выродков или просто мельтешащих, суетящихся, и, конечно, что-то делающих (или пытающихся делать) людей. Жизнь еще можно поддерживать, но не развивать. Нет. Никогда.

Или?

Но в чем путь, где выход? Да и надо ли его искать?

Смерть опустошила эти земли физически и духовно. А рядом с ними еще идут то ли бои, то ли какие-то учения... И вот один вырывается оттуда, дезертирует, бежит... Но куда? В ту же пустоту. Выхода нет. Побег в смерть — единственное спасение от войны, кровавого времяпрепровождения. Убивать больше невозможно, нет сил оставлять за собой бессмысленную пустоту. И итог — побег — самоубийство.

Один вырвался, но пойдут ли за ним другие? Или хотя бы обозначил ли он путь? Нет. Тем не менее он бежит, бежит без надежды.

... И эта обволакивающая духота, жара — в ней тоже отсвет духовной катастрофы...

Фильм как бы выхватывает в пустынном мире отдельные островки человеческой души, сохраняющей бога, еще не погрязшей в животном состоянии, пытающейся выжить...

Герой картины — Дмитрий Малянов, молодой ученый, врач, он работает в местной больнице, одновременно пишет диссертацию. Здесь его жизнь.

Но он не здешний. Попал сюда по распределению, сам из Горького — и что там сейчас — на его родине — обычная городская жизнь или тоже безмолвие пустыни, нам знать не дано. Тут он живет вполне спокойной, размеренной жизнью, пишет потихоньку диссертацию на странную тему — о влиянии религии на здоровье людей. Чувствуется, что пустота и мрак городка (города, государства, планеты?..) ему не чужеродны. Во всяком случае, к подобным условиям Малянов привык. Надо жить. И попытаться лечить людей. Да, лечить, хотя пациенты (в большинстве своем душевнобольные) лечиться, похоже, не очень-то желают, может, интуитивно ощущая, что когда мир обезумел, смерть наложила на него длань, повергла все в уныние и апатию, не до души. Но Малянов продолжает делать дело.

И писать свою работу о связи религии и здоровья, пусть связь таких малосопоставимых вещей нелепа, но других ценностей не осталось. И что вообще осталось? Может, и стиль мышления уже совершенно другой? И то, что нам кажется странным, аномальным, в том мире — норма...

Ха, но что нам вообще может казаться странным после пережитого? Если бред был каркасом государства, а идиотизмом объявлялось разумное ему противостояние... «И ветер истории выл: «Ату его!» (А. Вознесенский), и чем сильнее он мел, тем все более приближался призрак Смерча, хаоса...

В городе, где живет Малянов, ветры уже не дуют.

Стерлись черты цивилизации. Да и главный герой работает и живет как бы походя, несколько заторможенно, пусть и непринужденно, пусть и легко. А некая его чужеродность все равно режет глаз. Почему? — ведь не потому только, что нездешний.

Видимо, потому, что подсознательно несет образ культуры, видит «сны о чем-то большем».

Вера осталась. Все равно. То тут, то там — жалкие фигуры молящихся. Мольба — наверно, атавизм прошлого. И даже храм еще остался. Стоит храм без иконы Спаса, без Бога. Оболочка без сути.

Да, Бог покинул этот край, этот мир, эту землю. А последнее пристанище веры все же стоит и оставляет тень надежды.

Диссертация Малянова о религии — поиск спасения. Герой не знает, даже не задумывается, как спастись, но отдаленный облик истинного (тоже отголоски Былого...) в нем напоминает о том, что Малянов жив. Диссертация — попытка противостоять неизменному Давлению Смерти, завладевшему жизнью.

Но противостояние — риск. Открытый Бунт, побег — неизбежная гибель. Солдат, подвластный невидимой системе, оказывается убитым. Кто его застрелил? Кто? Неизвестно. Застрелили. Какая разница?

Смерть — тоже спасение, если свет превратился в Ад.

Такое спасение выбирает Снеговой, сосед Малянова. Он тоже «неизвестный солдат» Системы, военный инженер.

Лицо Снегового обожжено (последствие взрыва?). Страшная усталость гложет его. Мир обеспредметился, все потеряло смысл, бороться невозможно (с кем?), нет сил. Творить? Что-то искать? Смешно, да и годы... Идти некуда. Это уже не просто ощущение одиночества и несвободы, это понимание, что ничего никогда не будет. Мир забыл свое предназначение, окончился, он глобально опустошен.

Снеговой зовет Малянова: «поговорим», но разговора не получается. Дмитрий не придает значения непонятным словам инженера. А утром вспоминает о несостоявшейся беседе. Поздно... милиция, разбросанные бумаги... Снеговой мертв.

С этой минуты постоянный непокой станет охватывать Малянова. Да что, собственно, произошло? Ну застрелился хороший человек... Мало ли. Нет, какие все же причины? — жизнь-то Снегового вроде была как на ладони, ни семьи, ни родных... одна лишь работа... А человек покончил с собой.

Образовалась дыра. Душа погрузилась в затмение. Возможно, впервые герой осознает духовное одиночество, ту самую свою врожденную чужеродность. А тот, кто, казалось, мог тебя понять, умер.

И все-таки контакт осуществится.

Душа умершего человека передаст живому то, что ранее не могло прорваться. Когда небесное затмение падет на город, наступит ночь, на время исчезнет адская жара и, пережидая, отступят на время силы Зла, тогда и скажет Снеговой главное, пронесенное через всю жизнь и ждавшее часа. «Это круг. И, выходя за его пределы, ты даже не представляешь, каких сторожей будишь».

Значит Снеговой когда-то нарушил границу, вышел за пределы. И вот исход — в выигрыше снова смерть.

Сказано сокровенное. Передана эстафетная палочка связи духовного противостояния. И передана именно ему, Малянову. Ибо он всегда, может, и несознательно, но противоборствовал. Теперь рядом с вечным, вошедшим в кровь давлением Сил Зла обозначилось Давление Духа. Воплотилось в Слове. И — далее — жить по-прежнему уже нельзя, а как иначе, неизвестно. Но! Выбор пал на тебя, взгляд глаз умершего стал отныне твоим. И пронести открывшийся взгляд — твоя миссия. Осилишь?

Герой идет к своему другу Вечеровскому: «Я только что со Снеговым говорил». Реакция Вечеровского спокойна, он не поражен, будто все заранее предвидел. Ему вообще известно больше, чем Малянову, он и по возрасту старше, но — смирился — проглядывающая в нем затаенная боль говорит о былом поражении. И, осознав репрессивную силу Давления, Вечеровский сохраняет лишь скептическую мудрость, в которой проступает отголосок угасших попыток вырваться за грань,— но не удалось, сошел с дороги. И потому не к нему был обращен голос Снегового.

Малянов и Вечеровский — недаром друзья. Противостояние — их крест, им это предписано. И пытаешься освободиться от бремени, а никак!

Но друзья друзьями, а чувствовалась все же недосказанность в отношениях, отсутствие того истинного Слова, понятия, образа мыслей, могущего до конца объединить.

Слово пришло. Теперь Вечеровский может рассказать историю своего детства, трагедию родителей — крымских татар. Страх, постоянный озноб одиночества — в нем давно.

Сейчас они оказались нужны друг другу. Свобода Малянова и мудрость Вечеровского. А между ними — связующая истина Снегового. Познание — самое страшное для Сил Зла, ведь понята еще какая-то невидимая грань, тщательно скрываемая и неведомая. Что-то важное открылось.

Их было трое — «стоик» Снеговой, «циник» Вечеровский и «идеалист» Малянов. Один не выдерживает, впрочем, не выдержит и другой — Вечеровский уедет... куда? — в неизвестность, в другую реальность — там тоже (что?)... Как там живут, неизвестно. Но уедет, взяв с собой рукопись Малянова, чтобы передать другим.

Они признаются, что обоим будет плохо друг без друга. Да, наверное.

Малянов останется. Такова судьба. Только первый барьер преодолен, только одна ступень позади, а сколько их еще будет...

Но начался процесс познания, а он неостановим, и — вот закон — кто вступит на этот путь, тот никогда не сможет сойти с него, через всю жизнь перенесет самоиспепеляющую жажду осознать целое.

И кто-то должен остаться. Мир исчезнет, сотрется окончательно, если не... Нет, не надежда. Какой-то слабый ее огонек, что ли... Малянов — единственный, кто способен начать. Новый Мессия? Или просто обычный человек, не утративший разум, способность к диалогу, пониманию, сочувствию? Хотя для этого мира подобные слова, ей-Богу, странны. «Обычный» — ведь, по нашим понятиям, людей, живущих еще, слава Богу, до Катастрофы.

...Появится в одном эпизоде местный учитель Глухов, вроде бы духовно близкий герою. Но не человек перед нами, а затверженная игрушка со слезящимися глазами. Глухов показывает виды здешних пейзажей Малянову, и когда тот, не понимая, в чем дело, скажет, что имеет возможность наблюдать эти остатки природы каждый день, Глухов механически скажет: «Нужно учиться видеть все хорошее, что здесь есть, искать его». И выживешь, дескать. Но, начиная искать красоту в мире-трупе, превращаешься сам в мертвеца... Таков и Глухов, человек-зомби, держащийся за самоуспокоение, как за соломинку, из последних сил. Еще одна жертва.

Или странный мальчик, случайно появившийся у дверей дома Малянова. Мальчик, которому холодно в удушающей жаре... Критики назвали его «ангелом» — что ж, может, и так, но, наверно, в переносном смысле. Нет, не ангел, а обостренно чувствующая душа, еще не отравленная, ей, может, тоже когда-нибудь предписано озарить... Потому и потянулась она к Малянову. Не ей ли суждено прорваться в свет, прорвать пелену застоя, затмения... Вряд ли. На ней уже печать болезни, а на пути всевозможные препятствия...

Чего-й-то «застой» проскочило, словцо знакомое...

Застой... Да, застой. Слышите? — в фильме — знакомый голос Брежнева, песня «Выйду на улицу» в исполнении... кого? Стрельченко...— знаки нашего недавнего времени... Так, может, показанное — квинтэссенция духовного состояния столь близкого периода истории? Огромная окраина окраин, край света, где вершится... конец? Или условному времени «Дней затмения» понадобились именно этот голос (обезличенные мысли, с напрягом выраженные полумертвым зомби), именно эта русская песня (точнее, не русская, а кажущаяся русской, и, в сущности, такая же адаптированно-полая)? Точно, силы зла нуждаются в подобном! Они как бы черпают энергию из остатков цивилизации, сформировавшейся в Советском Союзе в 70-х — начале 80-х годов XX века. Той, которая открыла дорогу к Апокалипсису. Именно в те годы страна погружалась на дно (интересно, 1966 — год окончательного завертывания идеологических гаек после оттепели, а 666, как известно, хм...), и Силы Зла царствовали, не прилагая никаких усилий, без страха за свою жизнь, без нервных судорог занимая места и легко удерживаясь на них. Это не пляска смерти 37-го — это ее обволакивающая власть.

Безвременье — еще одно характерное обозначение. Все известно наперед, и кажется, так оно и будет вечно, так и будет, так и будет... Как в Аду, где мука бесконечна и постоянна...

Мы висели на краю, том самом краю света, который представлен в фильме. А внизу — бездна, вечное затмение.

«Дни затмения» — не предвидение ли? Очень возможно. К сожалению. Мы уже сейчас так устали, так опустошены, в таком плаваем...

Смерть начинает править бал.

Не зря в финалах практически всех перестроечных лент смерть главных героев — праведников и негодяев, оступившихся и осознавших, застоявшихся и перестроившихся — не важно! Смерть, и кончено!

Взглянем: 1986—87-й — где-то 30 % смертельных концовок, 1988-й — уже поболе, 1989-й — почти 100 %.

И у Сокурова, и у Соловьева, и у Муратовой, и у Абдрашитова, и у Тодоровского, и у Пташука, и у... В общем, список огромный.

Конечно, так проще — ухлопать героя (или в крайнем случае одного из персонажей первого плана), и дело с концом. Шаблон. Напрашивающийся драматургический ход.

Но и «коллективное бессознательное» тут. Игра со смертью, стремление к смерти... Приходит Апокалипсис... или кризис... Уже, может, пришел.

«Нет шедевров!» — вопим.

А ведь уровень кино все равно повысился. Не в шедеврах дело. Нет чего-то желанного, цельного, не замутненного разрушением и саморазрушением. Нет.

Пропала энергия разрушения, но и энергия созидания. Более того, исчезает сила воздействия на зрителя, целительная сила искусства.

И Соловьев ставит «Черную розу — эмблему печали, красную розу — эмблему любви», пытается уцепиться за удачно найденный им в «Ассе» прием голого, самовыпячивающегося постмодерна. Низкое (кич), входящее на равных правах с высоким в постмодернистские произведения, в новой работе Соловьева превращается в гигантского дракона, распространяющего власть на все элементы и звенья. Просвета нет. И действие рассыпается на ряд сценок, где кич на киче сидит, кичем погоняет. Всеобщее вышучивание, всеобщий веселый скандал балансируют на грани самопародии, в любую минуту рискуя сорваться в самый настоящий кич, просто пошлость (как в случае с героиней Савельевой, бесконечно «для юмора» падающей в обморок). И финальное «религиозное очищение» отдает натужностью и неловкостью. Силки кича затягивают.

В ту же реку, что и ранее, пытается войти Сокуров (а «коли некуда-с?»). Опять-таки: интересно найденные чисто сокуровские приемы кладутся в основу, разрастаются в десятую степень и приобретают уродливый, гипертрофированный оттенок в «Спаси и сохрани».

Лента создана по мотивам «Госпожи Бовари», но с таким же успехом можно было взять за основу «Детей капитана Гранта» или «Поднятую целину». Требуется немного — действующие лица должны передвигаться, как в аквариуме, еле слышно разговаривать, в фонограмме необходим гул («у-у...пш-пш»), и — предельный режиссерско-операторский изыск, и — как можно более длинно и тягуче.

Уход во французскую классику — побег от изматывающего бардака в свой мир, стремление ухватиться за личную своеобразную манеру, как за последний оплот (прямо-таки ситуация «Перемены участи»), оборачивающееся гласом вопиющего в пустыне, пальцем упирающегося в небо. Сокуров здесь — полновластный властитель бесконечного пространства ореховой скорлупы, она — спасительное прибежище, островок.

И пусть действие фильма происходит во Франции XIX века (хорошо даже, если не во Франции, а просто в захолустном европейском городе), пусть не очень-то угадывается сегодняшнее наше состояние в болезненно-бездуховно-эротически-вялом состоянии, окутывающем героев, пусть...

Главное — самовыражение. (А там — будь что будет, авось!..) Всеми силами. Из последних сил.

Вот ведь в сущности кризис, бегство, а с другой стороны, выход, вроде как даже самоочищение.

Но самоочищение ложное. Скорее, наоборот, увязание в своих режиссерских открытиях.

Материя ускользает, куда ни ткни — везде рвется, расползается... В бесплодных попытках собрать ее и проходят многие фильмы (они же лучшие).

Тотальное ускользание. Усталость от старого (остающегося в настоящем), слабая вера в возможность улучшений... Болото палкой мешают, все в нем бурлит, переворачивается, а суть та же — болотная... Будущее с трудом предсказывается, утерян важнейший стержень. Кругом — водянистая вязкость...

Ярчайший пример — «Бумажные гла-

за Пришвина» В. Огородникова. В кризисе герой фильма режиссер ТВ Пришвин, в кризисе сам Огородников, непонимание «чего», «куда» и «зачем» также ощущает зритель.

Все путешествуют по Зеро. По замкнутому эллипсу нашего перестроечного города.

И только — бешеная тоска в финале. Летит над мертвым городом фигура каменного Сталина, а на окраине лежит мертвый Пришвин. Умер ли он понастоящему или таков художественный символ, неизвестно, но схвачено точно.

Да, «мы учимся умирать».

Еще можно выйти на улицу и орать матом, что и делает женщина из нового фильма Киры Муратовой «Астенический синдром».

Казалось бы, уж здесь-то должен быть... просвет, я не знаю, то истинное, надежда, черт побери... Нет. Не надейтесь.

Снова перенесение мрачного кошмара жизни на язык кино. Да еще с добавлением тяжелого, страшного, циничноироничного «стеба».

Все равно здорово. Все равно лучше, чем у остальных. Все равно ближе к искусству. Да что я, в самом деле — искусство, большое искусство!

Но кризисное, распадающееся. Утрачено чувство меры, чувство монтажа (что-то растянуто, что-то, наоборот, дергается, не успеваешь уследить), чувство цельности (мелькают картинки жизни, гнусной, гадкой, советской, родной, представленной где-то с тонкой иронией, где-то в лоб, теряется среди них сюжет, да это и не важно, бог с ним, а то — вдруг! — бедных собак на живодерне — крупно! — Смотрите! А смотреть устали, а чего хотим, неизвестно) — круг, круг, проклятый Зеро! И единого произведения не складывается, и иначе нельзя, невозможно.

Скандал. Надрыв. Истерика.

Пришел Апокалипсис — чего уж тут... Так считают авторы «Посвященного» О. Тепцов и Ю. Арабов (он же сценарист «Господина оформителя», «Дней затмения», «Спаси и сохрани» — «истребления» привычного). Но не желают заглянуть вглубь — страшно... И эстетически декларирует — вот вам демоны, ангелы, черти и привидения времен перестройки и гласности, они вершат свой спектакль под тревожную музыку С. Курехина. Очень красивая лента. Отдельные кадры — стилистический блеск, а в целом — бег, бег от действительности, снова оборачивающийся непопаданием... Умозрительный страх. В кокетливой живописности — оттенок самоуспокоения.

А успокоения нет.

«Олег, страшно!» — запомнились слова Льва Аннинского в беседе с Олегом Михайловым в «ЛГ». Куда? — Ни к «бурж. общ.», ни к «соц.» — всюду нас ждет светопреставление. Очередное.

А я понял: потеря цельности — прежде всего потеря божественных начал в искусстве, потеря связи с высшим.

Апокалипсис на пороге. Он грядет!!! О!

Или выкарабкаемся? А? «Нам не привыкать»?

Не-ет, пропасть была рядом, а мы все делаем и делаем большие шаги вперед. И живы. Чу...дом... Ой! Осторожно!

Я удержался. Привет всем!

●

Или все-таки выход на новый этап, мифический «новый этап»? Вопрос остается в силе. Ответа нет.

Публикуя подборку материалов, посвященную кинематографическим дебютам, редакция не пытается представить дело так, будто все сегодняшнее молодое кино можно объединить под одной крышей, как это было нетрудно сделать в 60-е, 70-е и даже 80-е годы. Наоборот. В данном случае дебютная панорама обнаруживает прежде всего разнохарактерность, а подчас и несопоставимость индивидуальных творческих подходов. Всегда готовые к употреблению клише: «новая генерация», «молодое поколение» и т. п.— не востребованы временем и не срабатывают как универсальный инструмент критического анализа. Очевидно, нечто общее, целостное, «всесоюзное» в кинопроцессе можно усмотреть уже лишь с позиции идеологической архаики, охотников до которой, слава богу, все меньше. Даже то в новом кинематографе, что мы выделяем как «казахский феномен» или «ленинградский феномен», не более чем по своим специфическим и требующим особых исследований законам сложившиеся зоны творческой активности, но не школы, не направления, не идейно-эстетические общности.

Центробежные процессы в кинематографе (дебюты — лишь частный случай), где разлетающуюся в разные стороны, как после большого взрыва, вселенную кинокритике, да и киноведению, еще предстоит осмыслить. А пока редакция предоставила критикам возможность написать о первых фильмах с откровенной субъективностью — и в толковании, и в оценках, которые кому-то покажутся завышенными, а кому-то заниженными. Но, может быть, именно в разности восприятий проявляются сегодня скрытые механизмы времени?

Дая Смирнова

Дебют-89

Главной побудительной причиной проведения Первого всесоюзного фестиваля кино- и телефильмов «Дебют» (11—20 июня 1990 года, Москва) был поиск талантов для конкретной новорожденной фирмы — Всесоюзного Центра кино и телевидения для детей и юношества. Центр стал инициатором и организатором, а в число учредителей вошли Союз кинематографистов и Госкино, госкомитеты по телевидению и образованию, Минфин, общественные фонды. Получился очень современный сплав разумного эгоизма с благотворительным альтруизмом, прагматизма с романтикой открытий. О хорошем отношении к детям как пусковом механизме описываемых событий ничего говорить не буду, потому что об этом неоднократно сказал, написал и прокричал Ролан Быков, президент детского Центра. Боже, как он всем надоел со своими хорошо поставленными темпераментными монологами о том, что дети — лучшая часть человечества и что все лучшие режиссеры мира вышли исключительно из детского кинематографа. Но ведь добился, доказал, учредил, отвоевал министерское здание у административно-командной системы, дал нам повод убедиться, что перестройка все-таки происходит. И не Быков виноват в том, что отличительной чертой героя нашего времени должна быть настырность. Иначе ничего не прошибить. Именно благодаря настырности несколько режиссеров вошли в конкурс сверх программы. Будь они воспитаны на другой манер, мы не увидели бы их талантливых работ.

Инерция пренебрежительного отношения к человеческой одаренности все еще сильна, да и грядущая хозрасчетная жизнь потребует особой закалки. Менеджерство пока только планируется, а равных стартовых условий у нас никогда не было и, возможно, не будет. Жаль. Именно в дебютной позиции важны равные возможности и квалифицированная опека, а дальше жизнь и

искусство сами совершат свой своенравный и вечный естественный отбор.

Вот почему мне кажется принципиально неприемлемым наличие любой, даже самой идеальной отборочной комиссии, когда речь идет о показе дебютов. Хочется, чтобы существовал ежегодный централизованный смотр всех без исключения дебютов для широкой аудитории специалистов и всех желающих. Это в идеале. Что касается «Дебюта-89», о нем остается судить по законам, им самим над собою принятым.

Подзаголовок фестиваля на Чистопрудном бульваре: «Кинодебют между V и VI съездами кинематографистов». Мерить жизнь иначе мы не приучены. Но на этом этапе большого пути состоялось три с половиной сотни дебютов. Некоторые успели дебютировать дважды — в коротком и полном метраже. Словом, количество радует, но оно необозримо. Немыслимо за девять дней одного года узнать то, что создавалось четыре года. Значительную часть дебютов видела только отборочная комиссия под руководством киноведа А. Романенко. В ее состав входили в основном сотрудники НИИ киноискусства и ВГИКа. Не знаю, кто может позволить себе предъявлять претензии к титаническому труду комиссии, но работала она далеко не всегда в полном составе, и отбор порой вершился на основе вкуса одного-двух человек, оказавшихся в кинозале. В конечном итоге в конкурс была рекомендована примерно пятая часть дебютантов, а какую часть отсмотрели некоторые далекие от идеала обязательности члены жюри и представители прессы, судить не решаюсь. Совесть подсказывает, что молодых надо смотреть как-то иначе, регулярней и внимательней. Особенно чувствительный приступ сомнений настиг меня, когда в те же дни по телевизору показали зал конкурса имени Чайковского и торжественный стол жюри. Бог ты мой... А наши конкурсанты мало того, что не знали многих членов жюри в лицо, но и не имели представления, в каком конце неудобного зала кто из них пристроился, если наличествует. Это был не лучший урок этики, тем более что на Чистых прудах порой обнаруживалось и сходство с музыкальным состязанием по одной вечной линии: предпочтительное внимание к некоторым конкурсантам отнюдь не по творческим соображениям. Правда, лютой несправедливости у наших, насколько я знаю, не было. Так, привычные мелочи, кто-то чей-то ученик, кто-то с кем-то в родстве, кто-то сам душка, а в целом все проходит по статье «о вкусах не спорят». Не роботы же, в конце концов, проводят фестивали...

Итак, в конкурсном списке около 350 полнометражных, короткометражных и анимационных фильмов, сделанных на разных студиях страны — в фестивале участвовали все республики, включая и республики Прибалтики. Малоисследованный континент и гипотетический контингент, от которого зависит будущее нашего кинематографа. После 86-го года сто режиссеров-постановщиков сняли свои первые полнометражные игровые картины. 13 из 100 «Дебют» назвал почетными участниками, перечислив полученные ими на всесоюзных и международных фестивалях призы разного достоинства. Привожу список: «Взломщик» В. Огородникова, «Волчонок среди людей» Т. Теменова, «Гость» А. Кайдановского, «Дом с привидениями» Е. Гальперина, «Завтра была война» Ю. Кары, «Игла» Р. Нугманова, «Исповедь. Хроника отчуждения» Г. Гаврилова, «Маленькая Вера» В. Пичула, «Муж и дочь Тамары Александровны» О. Наруцкой, «Подъем» Ю. Силларта, «Сиз ким сиз?» Д. Файзиева, «Фонтан» Ю. Мамина, «Черный монах» И. Дыховичного. Дебютанты Рашид Нугманов и Ольга Наруцкая уже заседали в жюри, а «почетный» Джахонгир Файзиев с «Сиз ким сиз?» участвовал в конкурсе и получил одну из основных наград, разделив с С. Апрымовым приз за лучший полнометражный фильм. Серик Апрымов, автор «Конечной остановки»,— кинорежиссер божьей милостью. Это негромкий, чуточку отрешенный человек с очень спокойным восточным лицом. При общении с ним кажется, что он настроен только на прием собеседников и окружающей действительности — ни малейшей экстравертности. Очевидно, так же он «впитывал» своих земляков, неброское обаяние их говора, фигур, жестов, походок, скрытую тоску их обыденности. Впитал и органично передал на экран в свою «энциклопедию казахско-советской жизни».

Награда «Гран-при» вдвое дороже, чем Приз за лучший полнометражный фильм. Размер денежных премий жюри не обнародовало, видимо, полагая, что не в деньгах счастье. Так вот, «Гран-при» разделили «Панцирь» И. Алимпиева и картина «Трое» А. Баранова и Б. Килибаева.

Мне, как и многим, нравится энергичный дуэт сценаристов-режиссеров Александра Баранова и Бахыта Килибаева. Это одаренные и умные профессионалы, зрелые кинематографисты. Пока другие дебютанты отдыхали от первого подвига, эти сделали еще две картины, о которых пока ничего не могу сказать, поскольку не видела.

Не имея возможности воспроизвести все приятные формулировки жюри, сопроводив-

шие остальные денежные, библиотечные и хрустально-керамические награды, хочу назвать режиссеров и фильмы.

«Гамбринус» Д. Месхиева сделан профессионально и свободно. В творческом почерке молодого постановщика преобладают, по-моему, скорее горьковские, чем купринские мазки.

Радостным сюрпризом финального дня стал фильм киевлянина Игоря Черницкого «Ивин А.». Скорее мировоззренческой, чем сюжетной основой и стимулом к созданию картины стал небольшой рассказ А. Кима «Остановка в августе». По словам режиссера, прекрасный писатель тепло и благосклонно подписался под снятой лентой, чуточку удивившись неожиданному родству душ. Его можно понять. Это настоящее кино. Глубокая, злободневная философская дилемма подается в привлекательной зрительской упаковке. Да, солдат внутренних войск Ивин, плача от невозможности разорваться между чувством, убеждением и долгом, нарушил присягу, упустил опаснейшего рецидивиста, и теперь его везут в трибунал. Да, все очень сложно и горько. Можно представить себе, какую смачную «чернуху» пополам с ложной концептуальностью плеснул бы на экран другой постановщик, а Игорь Черницкий не только не изымает Ивина для страданий из жизни и природы, а погружает его в них по уши, взахлеб. Фильм отлично снят. Надо видеть это небо, эти лозы, эту шелковую воду, эти молодые тела. Надо ощутить этот горячий золотистый песок, этот зной, сладкий сок южных помидоров... Среди многих достоинств картины нужно особо отметить «вкусное», языческое, экологически бесценное отношение режиссера к жизни, искусству и зрителям. Черницкий получил специальный приз Гильдии режиссеров СССР, а мог претендовать еще и на актерский, потому что отлично сыграл одну из двух главных ролей. За роль Ивина награжден ее исполнитель А. Песков.

Приз режиссерской гильдии вручен и Вахтангу Котетишвили за двухсерийный фильм «Анемия», рассказывающий о молодом учителе, пораженном анемической болезнью души [1].

Гостелерадио отметило полнометражные картины «Наша дача» Г. Шенгелия и «Навеки 19» М. Каца.

Постановщик фильма «Катафалк» сценарист и режиссер Валерий Тодоровский от основного жюри получил роскошные книги «Библиотеки мирового искусства», а от альтернативного жюри критиков главный приз по разряду полнометражных дебютов.

Стало быть, мы уже немного познакомились с 20 дебютантами из 100, но очень хочется связать надежды с бóльшим числом, независимо от фестиваля и фестивальных премий. О каких дебютантах, о каких картинах не без интереса говорят или хотя бы поговаривают в кинематографических кругах? От кого ждут, как говорится, дальнейших успехов? Прежде всего следует назвать триумфаторов Канна — злободневно мыслящего и, как выяснилось, энергично снимающего П. Лунгина («Такси-блюз») и ностальгического В. Каневского («Замри-умри-воскресни»), чья горькая ретроспективная манера, увы, тоже злободневна. «Мерзавец» В. Мустафаева позволяет говорить о рождении режиссера-сатирика. Оригинально мыслит и снимает А. Карпыков, сделавший «Влюбленную рыбку». «Любовь с привилегиями» свидетельствует о появлении талантливого режиссера В. Кучинского, умеющего совместить серьезные раздумья с установкой на прокатный успех при «звездном» существовании актеров в кадре.

Негромкая, традиционная картина «Круглянский мост» А. Мороза говорит о том, что в режиссуру пришел вдумчивый психолог, способный пробудить в зрителе человечность и жажду справедливости. Судя по «Прямой трансляции», можно ждать интересных профессиональных работ от О. Сафаралиева. А. Карпов, снявший фильм «Гомункулус», умеет работать эмоционально и интересно, но пока увлекается «интересностью ради интересности», теряет набранные очки задолго до финала. У Е. Николаевой твердая рука и верный глаз, но ее «Абориген» слишком затянут, «зерно не отшелушено». Бурно, явно рассчитывая на шоковое воздействие вошли в режиссуру еще две женщины — Н. Репина с «Гранью» и Е. Цыплакова с «Камышовым раем». Кураж есть, теперь дело, очевидно, за хорошими сценариями и за нормальной работой вкусовых фильтров. Серьезному К. Чимидову, возможно, не хватило диктаторской воли, чтобы довести «Стук в дверь» до уровня, не уступающего литературному первоисточнику — повести Е. Герасимова. И А. Рудаков в «Жизни по лимиту» немножко заблудился в трех стилях, зато любит актеров, дает им игровое пространство. Хорошо, когда режиссер доверяет актерам, но не очень хорошо, когда режиссер доверяет актерам больше, чем себе. Далеко не все из начинающих умеют соблюсти этот тонкий баланс. Пожалуй, ближе всех

[1] См. о фильме «Анемия» в статье К. Церетели «Для чего дан нам разум».— «Искусство кино», 1989, № 12.

здесь к желаемому постановщик картины «Шут» А. Эшпай. А в столь дефицитном комедийном жанре будем ждать очередных шагов от М. Солодухина, опротестовавшего «коммерцию на любовном фронте». Пока же он одинок в сотенном списке серьезных порой до угрюмости дебютантов...

Словом, какой-то новый режиссерский корпус формируется. И не только из молодежи. Есть серьезная режиссерская работа Сергея Юрского в фильме «Чернов». Дебют 64-летнего Г. Беглова «Ад, или Досье на самого себя» уважительно отмечен призом фестиваля.

В перечень надежд можно было бы внести и немалое число режиссеров, дебютировавших короткометражками, но мы знаем, какими осложнениями чреват переход в полный метраж, и воздержимся от авансов, чтоб не сглазить.

Среди почетных, ранее увенчанных призами короткометражек — «В поисках выхода» В. Кузнецова, «Защитник Седов» Е. Цымбала, «Колька» Х. Эркенова, «Счастливо оставаться» С. Белошникова, «Фа минор» А. Черных. Главный приз «Дебюта» по номинации короткометражных игровых картин получила «Солдатская сказка» Зульфикара Мусакова (при соавторском и очень талантливом актерском участии режиссера Николая Гейко), отмечены «Окалина» А. Гориса и «Веранда» Р. Баскина, «Отец» Б. Айрапетяна, «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» М. Пежемского, «Граница на замке» С. Лысенко, «Иной» и «Сельский врач» С. Маслобойщикова. Приз критики получил «Доминус» А. Хвана.

Из остальных конкурсных работ в коротком метраже запомнились не совсем, на мой взгляд, осмысленная, но мастерски стилизованная «Маракута» А. Рыбакова, «Коле» А. Довлатяна, где органично прослежена связь судьбы человека с судьбой страны. Не стану выдвигать предположения, почему скромный «Солнечный берег» Т. Кеосаяна или манерная «Игра в классики» В. Пугашкина вошли в конкурс, а, скажем, «Разъезд» Э. Реджепова или «Окно» М. Юсуповой не вошли. Просто лучше понимаю пафос федерализации. И еще раз задумываюсь, нужна ли для знакомства с молодым кино ситуация фестиваля, хотя это и интересно.

Не могу не заметить, что наши начинающие художники с некоторым перебором, на мой взгляд, и порой слишком поверхностно увлекаются религиозной тематикой. В этой связи хочется напомнить им, что Христос однажды обратился к рыбакам с предложением переквалифицироваться в «ловцов человеков». Думаю, что профессия «кинорежиссер» и есть профессия «ловец человеков». Но как мало и редко прослеживается такое стремление в подрастающем поколении.

В дни фестиваля «Дебют» меня почти не отпускало убеждение, что в поколении, чьи первые шаги сделаны во временном промежутке между уважаемыми съездами, число «умственных работников» от режиссуры превышает число искренних природных талантов. Так они воспитаны. Так они отбирались. Примеров можно привести бесконечное множество, но не стану. Надеюсь на молодую пластичность пришельцев — авось, перестанут, проклюнутся, ощутят жизнь.

Крайне существенный момент очных встреч с молодыми художниками — а судьи кто? Разумеется, уважаемое жюри, по определению, выше подозрений. Я имею в виду круг общения, который сложился на пресс-конференциях и собеседованиях. К сожалению, далеко не все известные критики смогли почтить «Дебют» своим вниманием. Причины тут, думается, уважительные, и не о том речь. Сомнение вызывает принцип общения, когда конкретный разбор работ нередко подменяется интеллектуальными раздумьями об искусстве и культуре вообще. Это тоже нужно и интересно, но не должно уводить от того, чего в первую очередь ждут дебютанты — живого разговора о сделанном ими. Не хочется, чтобы первая встреча с критикой вызывала у дебютантов отчуждение. Впрочем, и сами они явно не страдают любознательностью, не спешат смотреть и обсуждать фильмы друг друга.

Все как у взрослых... Может быть, так и надо? Творчество — индивидуальный акт, а грядущая рыночная конкуренция грозит обострением размежевания. Не знаю, возможно, я старомодна со своими призывами к усиленному вниманию к молодым, но тесное общение все-таки весьма способствует возникновению подлинно творческой атмосферы, которая пригодится и при рынке.

Не хочу скороговоркой касаться интересной анимационной программы фестиваля «Дебют». Она заслуживает отдельного разговора и даже отдельного конкурса, как и короткометражная. Приз жюри достался картине «Пять четвертей» И. Максимова, приз критики «Корове» А. Петрова. А я бы особо выделила маленький шедевр Михаила Тумели под названием «Черта», отмеченный, кстати, призом президента Детского центра. Эта авангардистская одночастевка могла бы послужить эпиграфом фестиваля.

...Кадр разделен горизонтальной чертой.

Над чертой — некая высшая сфера, в которую стремятся прорваться «действующие» частицы, скопившиеся под чертой. Они очень стараются, но ничего не выходит. И только одной, самой энергичной и «храброй» частичке с высоким и чистым голосом удается одолеть рубеж, увлечь за собой других и поднять «планку»...

Кто из дебютантов-претендентов преодолеет черту, отделяющую просто отснятую пленку от большого искусства кино?.. Время покажет. И, может быть, прибавит надежды...

Нина Цыркун

С точки зрения ангелов

«Фильм снят как бы с точки зрения ангелов»,— сказал Вим Вендерс о своем «Небе над Берлином». Трудно избежать соблазна аналогии. Тем более что Игорь Алимпиев не только не скрывает намерения вступить в диалог с поэтикой немецкого режиссера, но открыто следует его правилу: не подчиняет персонажей сюжету, не заставляет их приспосабливаться к некой структуре — он, как и Вендерс, делает повествованием самое их бытие и создает свое «Небо над Питером». Не над Ленинградом, при упоминании о котором перед отягченным воспоминаниями взглядом торжественно всплывают чинные дворцы, отражающиеся в прозрачных водах, а именно над Питером, как упорно называет город А. Невзоров, тем самым Питером, что «народу бока повытер», если вспомнить Ахматову, которую он не поймал в ловушку красоты. Когда камера Владимира Ильина снимает город «с точки зрения ангелов», сверху, он кажется неузнаваемым, безлюдным и погруженным в тяжкий долгий сон. Впрочем, ангелы — не как у Вендерса, в городских одеждах, руки в карманах, а как в мечте, как в рождественской сказке — в белом, с крылышками — ходят по земле, они — дети, с высоты их роста виднее грязь, мусор, тлен. Правда, Алимпиев вводит вставной эпизод на тему «играем Вендерса»: как бы вели себя его ангелы в наших предлагаемых обстоятельствах. Три мужика в плащах, шляпах и черных очках влезают на крышу через чердак, разливают на троих, достают из «дипломата» модельные неказистые крылья — и под зыкинское «Я Земля...» ухают с крыши вниз головой. Думаешь — все, пропали наши Икары. Ан нет — парят! Неизбывная какая-то выживаемость, черт знает, на чем держимся — и беда наша, и надежда...

Ангелы наблюдают за тысячами людей, но в особенности за теми, к кому душевно привязаны. Они способны не только все видеть, но и воспринимать потаенные мысли и чувства. И сон, явь, греза под их взором неотличимы. Сон влечет тем, что в нем можно летать; это, впрочем, обман: сон сковывает тело, берет в плен неподвижности. Наяву же можно только имитировать полет, можно танцевать, можно танцевать без одежд, можно даже танцевать на крыше, но все равно никуда не деться от ощущения тяжести в ногах. Пожалуй, легче всего летать в наркотической отключке; но потом это перестает помогать, даже если открыть газ...

Мотив неба и полета задается прологом: пролет Пассажа под высоким стеклянным потолком, уходящим в небо, но одновременно отгораживающим от него, ограничивающим пространство, не дающим взлететь. Камера еще устремлена вверх, а страшный человеческий крик уже возвращает нас на землю: на холодную твердь магазинного зала, где добивают лежачего. Страшный сон...

Человек в милицейской форме, неподвижно наблюдающий за происходящим, медленно поворачивается к нам лицом и пристально смотрит в кинокамеру. Кинематографическое пространство теряет свою определенность — что реальность, что фикция? Зритель теряется, его взгляд дробится: кто наблюдает, кого наблюдают? Бодрствуешь, сидя в зале, но видишь сон — и слегка критическая позиция зрителя, которая изначально отводится ему в том кино, где не предлагают отождествиться

«Панцирь»
Сценарий И. Алимпиева, при участии П. Кожевникова. Постановка И. Алимпиева. Оператор В. Ильин. Художник Л. Шилова. Звукооператор А. Шихов. «Ленфильм», 1990.

с героем, безопасная позиция, исключающая манипулирование зрительским сознанием — доблесть и гордость авангардизма! — эта дистанцированная позиция дает сбой. Возникает гипнотический эффект шизоидной раздвоенности, выводящей через окно экрана в продолжающуюся реальность — из пространства конкретного в пространство сна и через него в пространство воображаемого конкретного, а еще — в мир слышимый: человек просыпается, и его обволакивает звукового фон — уголовная хроника по радио. Привычный фон, возвращающий нас после головокружительного путешествия на знакомую почву. Такими кругами и дальше поведет нас Алимпиев по дорогам нашего каждодневного ада, где ужасное сплошь и рядом сводится до уровня бытового.

«Панцирь»

Художественный язык «Панциря» — язык самой духовной ситуации, в которой мы пребываем,— культурных руин. Обломки понятий, обрывки песен и музыкальных фраз, словесные клише, раскавыченные цитаты, милицейский протокол, уличный жаргон. Это некая «новая вещественность» нашего существования, квинтэссенция жизни в смешении реальных предметов и пустых номинаций, слиянии самого низкого и самого высокого — мозольной жидкости, скрипки, кухонного гвалта, прозекторской, шампанского на крыше, очереди у пивного ларька, танца рук на световом пятне погруженной во мрак стены. «Змея!» — бросает отец сыну, тот сразу подхватывает: «Я змея, я своих провожаю питомцев...», а за этим целый каскад ассоциаций: и отрыжка 60-х с их космической эйфорией, и «рожденный ползать летать не может» — романтическая максима, вдруг приобретшая осязаемый физический смысл: да, не может летать. А пресмыкаться может? Ползать на брюхе? И опять эта тема возникнет. Сон то был или явь воспоминаний, когда Саня с Олей в высокой негородской траве находят птенца, видно, выпавшего из гнезда. «Как он попал сюда? — спрашивает она.— Ему надоело быть птицей, он решил стать змеей». Мир дольний и мир горний — под оком ангелов; но есть третий мир, куда оно не достигает, куда резко осела наша жизнь — преисподняя: подвалы с бомжами, подземные переходы с нищими, жерло подземки, глотающее людские толпы (лейтмотив фильма); тут уж точно богом оставленные места.

Две пунктирно намечающиеся линии — Сани и Олега проходят через пространство фильма, насыщенного мимолетными снимками жизни — горней, дольней и подземной, в хаосе которых постепенно кристаллизуется

история этих молодых людей из «поколения дворников и сторожей». Один из них, Олег (Петр Кожевников), резко обрубив все связи с прежней жизнью, бросив институт и уйдя из дому, пошел в «ментуру». Снимает комнату в коммуналке. Ползает у него по полу черепаха: посмотреть — как здорово защищена, хоть прыгай у нее на спине, а если взять в руки, то видно, как беспомощна, природа из милости бросила ей этот панцирь, и вот таскает, бедняга. Его, Олега, панцирь — одиночество. Милицейская форма тоже что-то вроде панциря, она отпугивает людей, у матери вызывает истерику, и сосед, видавший виды вор в законе со своей философией, тертый калач, не может взять в толк: ну ладно, шушера̀ всякая приезжая, работать не хотят, но ты-то питерский парень, что тебя в милицию потянуло? Что потянуло — загадка, которую мы так до конца и не разгадаем. Можно строить предположения, а в конце фильма появятся и намеки. За кадром остается какая-то история, из-за которой он нажил себе врагов в кругу коллег. Вообще же мы всегда видим его как бы не «в», а «при» деле: то он пишет протокол, покуда товарищи размеренно отделывают «демократизаторами» жалкого бомжа, то безуспешно пытается дознаться о чем-то у дебильной старухи, то выслушивает истошные вопли попавшей в переделку девицы — и все это как бы пересиливая себя ли, тайную ли какую болезнь. По утрам он зачем-то накачивает мышцы, но потом — на работе, в гостях у матери, наедине с любимой девушкой — совсем не по-спортивному тяжел и малоподвижен, будто погружен в полузабытье. Придя к себе, он сбрасывает все до нитки, будто одежда тяжела ему и падает в постель, наливает себе стакан водки, залпом выпивает, изможденно откидывается на подушку. Его обмякшее обнаженное тело не покоится на утлой кушетке — оно распростерто, пригвождено невидимой тяжестью. Сон, который его одолевает, приносит гнетущие видения, он сродни смерти.

Сон, смерть и конец — постоянный мотив и метафизический слой фильма. «У тебя лицо мертвеца»,— говорит мать Олегу. «Саня, бутерброд хочешь?» — спрашивает Оля. «Нет».— «А чего ты хочешь?» — «Я хочу умереть». После смерти отца, случившейся в его, Санин, день рождения, он долго бродит по кладбищу, и камера подробно — ряд за рядом — проходит ячейки с вмурованными урнами и табличками с именами — не святилище, не «вечный покой», а казенный заинвентаризованный арсенал смерти. В одном из кадров звучит обрывок песни «This is the end»: «это конец».

Пришел конец и той компании (тут должно писать Компании, с большой буквы, ибо она герой сама по себе), к которой, как Олег к своей кушетке, прикован Саня (Александр Спорыхин). Она тоже часть подземелья, хотя уже в метафорическом смысле, как явление катакомбной молодежной культуры.

В отличие от фильмов последних лет — от «Взломщика» и «Ассы» до «Рока» — «Панцирь», поймавший в объектив эту культуру на излете, изображает ее бестрепетно. Тут сделан решительный и рискованный шаг в сторону освобождения от свежих, перестроечного времени догм, что в нашу эпоху либерализации встречает, как правило, особенно остервенелое осуждение. Алимпиев не побоялся показать, что если даже лучшее, что у нас было и есть, подвергается такой чудовищной мутации, то...

«Рок — лучшее, что у нас было в жизни»,— провозглашает Яша, душа Компании, идеалист, из всех сил пытающийся сохранить в друзьях былой дух подпольно-рóкового братства. Но тот дух уже умер. И прежней Компании, объединенной когда-то любовью к своей музыке, в которой было как раз то, что заставило Олега укрыться под своим панцирем,— семена внутренней свободы, нежелание мириться с навязываемыми правилами игры, той Компании тоже нет. Яшина пустая неухоженная комната — всего лишь рудимент подвально-рóковой жизни, финал которой, как писал в своей ленинградской повести «Кайф» В. Рекшан, свелся для большинства к дадзыбао: «Бэби, я исторчался вчерняк!» Люди собираются вместе скорее по привычке, их общение — вроде наркотика, та же «отключка», дающая возможность завестись, почувствовать себя живым. И уже среди них нет того, кто был, наверное, лучшим. И новые законы определились здесь. Музыкальная компания потихоньку преображается в мафиозную шайку, только чистый душою Яша хоть и бьется в истерике, чуя неладное, но все же не хочет в это поверить. Теперь здесь радуются скорой покупке «М-16», теперь здесь милицейский майор как о заурядном деле заводит речь о том, что надо «укоротить язык» одному сержанту из отделения и имеющийся на этот случай «малыш» буднично осведомляется — совсем надо убрать человека или только припугнуть.

Этот сержант как раз Олег и есть. Ангел, который следил за ним, был, оказывается, ангелом смерти. Но смерть давно сидела у него на плечах, она давно победила жизнь, и потому мать видела в нем мертвеца, а сам он не хотел иметь детей...

Похоже, что и Санин срок подходит. После похорон отца, умершего в день рождения

сына, даже в ту же минуту, он рассказывает Оле о том, как однажды, когда тот опасно заболел, молил бога взять у него, двенадцатилетнего пацана, 20 лет жизни и отдать отцу. И вот теперь подсчитал — истекло ровно столько.

Три ангела Вендерса несли кроме прочего и метакинематографический смысл — фильм посвящался Андрею Тарковскому, Франсуа Трюффо и Ясудзиро Одзу. Кажется, этот мотив «омажа» почитаемым режиссерам перенес в свою ленту и Алимпиев. В нем есть российская укорененность Тарковского («Я бы выбрал систему российского государства до 17-го года»,— говорит Олег в интервью немецкому журналисту); прерывистое дыхание сюжета, внимание к мимолетности, свойственные Трюффо, и мистицизм Одзу. Но все органично переплавлено в котле собственного жизненного опыта, замешано на кинематографическом опыте документалиста — отсюда опора на особое качество достоверности, привносимое черно-белой гаммой, отсылающей к хронике. Ручная камера уверенно ведет себя на улице, в толпе, в питерской коммуналке, населенной выжившими из ума старухами, алкашами, озверевшими от пещерного быта тетками, в подвалах, где обитают бомжи.

Алимпиев хорошо усвоил уроки «синема верите», но вписал в европейский контекст свою тему и обозначил свою территорию родными образами-вехами, разом подчеркнув, что и деться от них некуда, и заново осмыслить пора. Он вводит в фильм парафразы Эйзенштейна и Хуциева в нераздельно существующих ипостасях символов своего времени и символов истории кино. Его современникам одинаково чужды как революционный пафос и вызревающая поэтика большого имперского стиля, так и наивная (из сегодня) гражданственность и метафорика кинематографа 60-х. В сумятице, возникшей из-за Сани, бог знает зачем стянувшего мешок с медяками (дурацкий спор), скатывается с эскалатора детская коляска — но никакого ужаса это не вызывает, да и коляска-то пуста. Символ истощился. В очереди у пивного ларька (а не в полумраке домашнего уюта) Саня встречает умершего отца. «Отец, ты же умер!» «А ты жив?» — откликается тот. Идет разговор, в котором Саня, в отличие от хуциевского героя, не пытается выяснить, как надо жить. Ему и без того ясно, что бессмысленно искать истину у поколения, так плохо, так бездарно прожившего свои жизни, брошенные под колеса истории. Ему важнее спросить о смерти. Но отец сам вызвался с советом: «Слушай, не прощайте вы нас. Может, другими станете...» Совет, впрочем, напрасный: они и так, пожалуй, не прощают. Кто-то (как Саня) жалеет, кто-то злобствует, иные (как Олег) оторвали себя от отцов и не хотят иметь детей. Истинно — порвалась связь времен; и народ растекся в толпы, в очереди, склеился в неразличимую массу — хоть с лица ее снимай, хоть с затылка, в молчащую, копящую в себе злую энергию силу, и диссонансом звучит короткий диалог влюбленных в метро, а тем более Яшина скрипка в подземном переходе, которую и не слушает никто — просто глазеют на чудо-юдо, и зря он так распинается. А когда поют в Компании:

Это смутное время,
Мы пережили смутное время,
Это смутное время
Мы переживем,—

то поют вряд ли с надеждой, а скорее в экстазе, исступленно.

Но надежда все-таки просвечивает. Не надеясь на ангелов, а пуще — на логику жизни, сценаристы предусмотрели луч «солнца нашего» безотказного Александра Сергеевича. Может быть, как еще одну дань Тарковскому, они вводят стихи, звучащие за кадром, кусок из «Руслана и Людмилы», прочитанный неуверенным запинающимся детским — или ангельским? — голосом (тут впору опять вспомнить Вендерса, сказавшего: «Ангел — это то, что остается в нас от детства»). Фильм суммируется: «долина смерти», поросшая травой забвения; одинокий герой, о котором не запоют Баяновы струны: «Но вскоре вспомнил витязь мой, что добрый меч герою нужен и даже панцирь...»

Панцирь понадобится, видно, теперь Сане, уже исподволь отторгаемому от Компании. А если по Пушкину, то дальше — поединок с Головой, схватка с Черномором и освобождение девы от чар. Пробуждение после долгой, долгой ночи...

Л. Карахан

Предрешение

На поверхности кинопроцесса этот фильм не обнаруживается. О нем ничего не пишут и ничего не говорят. После двух-трех негромких просмотров год назад картина грузинского режиссера Левана Тутберидзе «Последняя молитва Назара» словно сгинула. Потом летом прошлого года фильм объявился на первом московском фестивале дебютов. Не вызвав какой-либо заинтересованной реакции, снова исчез.

Что поделаешь. Такая судьба. Но есть нечто характерное в этой судьбе, в этом исчезновении.

●

Время, открывшее простор всяческому разнообразию и, казалось бы, абсолютно свободное от каких-либо предрассудков, закомплексовано едва ли не сильнее, чем иная, из одних табу состоящая эпоха. И главный предрассудок свободы есть сама свобода. Вектор, установление, а уж тем более абсолют — всегда провокация. И не только как нечто внешнее, противостоящее самодовлеющей свободе выбора, но и как элемент этой свободы, как частный ее случай.

В этих условиях вечные истины и общечеловеческие ценности, которые вроде бы призваны на смену социальным догматам, суть лишь знаки действительно крутого, но при ближайшем рассмотрении еще вовсе не определившего свою конечную цель (без царя в голове) исторического маневра. Не случайно любая попытка не фиктивного, а всерьез утверждения этих самых ценностей и истин, их морализации толкуется как нечто неуместное, несвоевременное, бестактное и даже как профанация с таким трудом завоеванной свободы. Тогда как профанное, игровое, чисто риторическое бытование новых святынь вполне соответствует ожиданиям. Восприятие настроено на мнение, но не на проповедь.

Проповедь, конечно, возможна. Но какая? Воскресная телевизионная проповедь, которая как раз и есть чистейшее мнение. Телевизионная проповедь соотносится лишь с личностью очередного дежурного проповедника, а не высшим абсолютным знанием, вестником которого является проповедник в истинном смысле этого слова. И чем более разнятся личности проповедующих с экрана, чем меньше шансов уловить общезначимое в таких похожих друг на друга словах о добре и зле, о суете и душевном покое, тем лучше, тем убедительнее победа относительного над абсолютным. Философ Давыдов, генерал Волкогонов, писатель Бондарев. Проповедники ислама, христианства и иудаизма, кажется, не столь различны меж собой, сколь эти три наугад выбранных героя новой телевизионной рубрики.

И даже священник должен быть введен в круг светского общения, стать фигурой социально-политического контекста — такова интенция времени, которая имеет почти символический смысл. И не по чьей-то злой воле прилагается столько усилий к тому, чтобы всякую истину втянуть в мирской водоворот. Такова эпоха. Все, в том числе и вечное, непреходящее, должно быть подчинено тотальной актуализации, оставляющей человека в предельной незащищенности даже перед самим собой. Ведь только внеположенная конкретному сиюминутному бытию духовная данность способна открывать прямой ход в непредсказуемости внешних обстоятельств, в хитросплетении внутренних намерений, побуждений, помыслов, которые не страшатся никакого срама и, вырвавшись на свободу, лишают последней надежды хоть на какую-то последовательность.

●

«Последняя молитва Назара» — как неожиданное сообщение о том, что еще не

«Последняя молитва Назара» (по мотивам одноименного рассказа А. Цагарелия)
Сценарий Л. Тутберидзе, А. Чичинадзе. Постановка Л. Тутберидзе. Оператор Д. Шушания. Художник Б. Самсонадзе. Музыкальное оформление Л. Тутберидзе. Звукооператор Т. Кваташидзе. «Грузия-фильм», 1988.

все потеряно. И в общем-то трудно сказать — от художественной интуиции, вкуса или от внутренней культуры авторов идет постижение, которое так «несвоевременно» и «некстати». Но факт в том, что это постижение происходит вопреки, против, казалось бы, уже все вобравшего в себя общего течения. И пусть простота и ясность еще не всегда в этой работе обретают силу и мощь индивидуального почерка, авторской поступи, но это не случайного выбора плоды, а того высокого риска, который вполне оправдал себя сегодняшним невниманием к картине, ее отлучением от времени.

Сюжет фильма вроде бы соотносится с документальными фактами грузинской истории — восстанием меньшевиков, арестом патриарха. Но политическая реальность начала 20-х годов, которая могла бы привлечь зрителя, явись она в обличье очередного исторического разоблачения, оттеснена в фильме на второй план и только угадывается в достаточно резкой, но сознательно дистанцированной от контекста времени расстановке сил. В этом нет высокомерия по отношению к подлинным судьбам и исторической достоверности, что может легко инкриминировать картине воспаленный публицистический интеллект наших дней, а есть глубочайшее уважение к нравственному существу разыгрываемой драмы, и в самом деле очень далекой от нетерпеливого и в общем-то обманутого фильмом желания заново оценивать и резюмировать. Угадывая в сумрачных небритых юношах-арестантах — сторонников свергнутого меньшевистского правительства, в священнослужителе Назаре, укрывавшем их в храме от преследования,— непокорившегося Советам патриарха, а в переметнувшемся на сторону победителей следователе — кровавого большевистского экзекутора, провинциального Вышинского. Фильм не претендует при этом и на некое особое вневременное, притчевое истолкование, он просто конкретен ровно настолько, насколько конкретна человеческая жизнь, еще не спеленутая очередной исторической прописью (какой бы она ни была). Восхождение к надысторическим универсалиям, «к тем самым вечным истинам», происходит не в умозрении, а естественным и, я бы сказал, простейшим способом — через проживание вместе с героями как бы незаданной открытой ситуации.

Она может, конечно, показаться слишком узнаваемой: психологический поединок играющего людскими судьбами следователя (Г. Пирцхалава) и непреклонного страстотерпца-священника (Р. Чхиквадзе) — это уже нечто вроде формулы экзистенциального конфликта. Но истина очень часто начинается именно с привычного, обыденного знания, и, чтобы достичь первородства, причаститься, нужно не убояться очевидности первого приближения, довериться течению истины, ее длительности.

И есть несуетность, достоинство в том, как рассказывают авторы свою историю. Они не взнуздывают и не загоняют сюжет ежесекундным предвкушением героического апофеоза, а подчиняются саморазвитию отношений. Постижение рождается из непосредственного переживания событий, а не как абстрактный итог. Наблюдая за тем, как следователь безуспешно искушает Назара освобождением, за тем, как именно Назара — недосягаемый для следователя авторитет — пытается он сломить, как он теряет равновесие, уже не испытывая привычной радости от легкой победы над одним из арестованных юношей, наконец, как безнадежно стремление следователя утвердить силу и своеволие земной власти,— все более проникаешься пониманием простого и негероического спокойствия Назара. Происходит как бы незаметная смена лидера.

Назар следует своим путем к гибели, но он — покровитель, а не бессильная жертва. И даже в предсмертной своей молитве хотел бы унять терзающую душу следователя страсть.

Назару легче — вот уровень преображения обыденного в живую истину, вот откровение, к которому терпеливо подводят авторы. Легче, ибо Назар неподвластен обстоятельствам и не из частных решений складывается его путь. Им движет Предрешение, прямой и ясный ход веры, безальтернативный и потому бескомпромиссный даже на пороге смерти. Поступок Назара всегда есть прямое — помимо выбора — действие. Скрывает ли он в храме страждущих или идет на смерть. Предрешение как бы исключает выбор. И что может сделать следователь — этот распорядитель жизни и смерти, не зависящему даже от этих предельных земных обстоятельств человеку? Земная власть и свобода следователя кончается там, где начинается свобода Назара, свобода Предрешения.

Фильм Л. Тутберидзе обречен на безвестность. Такая судьба — его неволя, но и его свобода. Он слишком «правильный» для кинематографа, в котором движение к истине так часто идет словно обратным ходом: начинается с бурных откровений, а упирается в обыденность и пошлость.

Сергей Лаврентьев

Замечательное кино!

Именно эти слова услышал я о фильме Александра Хвана «Доминус». Посмотреть картину долго не удавалось — все это время слушал рассказы коллег, начинавшиеся, как правило, восторженными возгласами (О!.. А!.. У!..). В конце концов, междометия, а также прилагательные в превосходной степени стали раздражать. И уже захотелось, чтобы картина оказалась не столь замечательной, чтобы восторги друзей по цеху было бы объяснить свойственной нам экзальтированностью при встречах с любыми проявлениями таланта...

Свершилось! Посмотрел!

Коллеги оказались правы — «Доминус» замечателен. Но именно замечательность эта вызвала у меня странную (и, наверное, тоже экзальтированную) тревогу.

Среди прочего, новое время реабилитировало в киноискусстве понятие «формализма». Смысл, заключенный в этом слове, не сводится более к содержанию художественных споров периода расцвета советского искусства и идеологических проработок периода его стагнации. Вот только отношение к формальным поискам нынешние постановщики проявляют по-разному.

Для кого-то ситуация свободы выбора выразительных средств идеальна в плане демонстрации собственного понимания аксиомы «кино — это искусство визуальных образов». Здесь главное, чтобы эти самые образы наличествовали. А стремление к их сочетанию, стилистической, смысловой совместимости, наконец, к элементарной возможности их «прочесть» трактуется творцами «новой визуальности» как ущемление творческих и едва ли не гражданских прав.

Существуют картины, в которых странная ирреальность формы является зеркальным отражением ирреальности нашего исторического и современного, духовного и материального бытия. И это, как мне кажется, наиболее плодотворная сторона нынешнего советского формализма. Именно здесь проявился корневой, я бы сказал, языческий талант создателей «Дня ангела». Интеллектуальное изящество автора «Черной розы...» тоже здесь. Тут и нелюбимый мною, но объективно значительный «Астенический синдром», и нелюбимые многими, но почитаемые мною «Бумажные глаза Пришвина»...

Есть художники, рассматривающие реабилитацию формализма как добавление в свою палитру еще одной краски, которой можно расцвечивать (или разбавлять) строгие жанровые и сюжетные киноструктуры. (Вспомним весьма, на мой взгляд, странные внефабульные «врезки» в хорошем фильме «Караул».) А есть те, кто тотально апологетизирует формализм, полагая, вслед за великими предшественниками, что форма — это и есть содержание.

Александр Хван, как мне кажется, из этих, последних, и картина «Доминус» парадоксальным образом свидетельствует как о блеске тотального формализма, так и о его, что называется, «нищете».

Как и положено в формалистическом произведении, события, происходящие на экране, в высшей степени таинственны и малообъяснимы на бытовом уровне. Это обстоятельство, надо сказать, затрудняет пересказ фабулы, без которого в дальнейшем разговоре не обойтись. Попытаюсь сделать это, придерживаясь стиля, в котором работают у нас составители всевозможных справочников и каталогов: «Действие картины, являющейся экранизаций рассказа Рея Брэдбери, разворачивается в США в тридцатые годы. Обездоленная семья — отец, мать и двое детей — колесит по дорогам Америки в поисках работы, пристанища, лучшей жизни. На одной из проселочных дорог старый автомобиль ломается. И именно в этот момент путники видят одинокий дом, стоящий у кромки пшенич-

---

«Доминус» (по мотивам рассказа Р. Брэдбери «Коса»).
Сценарий И. Лощилина. Постановка А. Хвана. Оператор А. Сулков. Художник Г. Широков. Звукооператоры А. Алиев, В. Набатников. Киностудия имени М. Горького. ЭМТО «Дебют», 1988.

ного поля. В надежде получить пищу и приют мужчина отправляется к дому, в котором обнаруживает кладовую, забитую продуктами и мертвеца, лежащего на кровати. В предсмертной записке хозяин извещает, что дом, живность, поле и коса достанутся в наследство тому, кто первым придет сюда после его смерти. Обрадованное семейство поселяется в доме, однако вскоре новый хозяин начинает ощущать что-то неладное. Осматривая косу, о которой почему-то особо было сказано в завещании, он обнаруживает надпись «Владеющий мною владеет всем миром». А пшеничных колосьев в поле не убавляется — сколько он их ни срезает...

Постепенно наш герой понимает, что сделался этаким Посланцем Смерти, а то и Ею Самою. Каждый колосок на его поле — человек. Срезая колос, он уничтожает одного из собратьев по разуму. Однажды убивает свою престарелую мать. Пытается бежать из проклятого места — семейство противится. Хочет уберечь хотя бы их, родных и близких,— делать это становится все труднее. В конце концов новый хозяин принимает единственное существующее решение. Срезает свой колос.

И в эту секунду мы вновь видим его на грязной проселочной дороге, вытаскивающим застрявший в кювете драндулет. Что-то обрывается у него внутри. Оставив машину, он падает в грязь. «Ничего, мы пробьемся»,— говорит подбежавшей жене и затихает под проливным дождем.

Эффектно, не правда ли? Такая фабула могла бы лечь в основу смачного американского «хоррора». Можно было бы сотворить замечательный «саспенс» с реверансами в сторону великого Хичкока. Вполне реальным представляется и что-нибудь типично совдеповское — про «поджигателей войны» да «империалистических хищников». Экологические кошмары во вкусе Константина Лопушанского тоже бы сгодились. Наконец, философский кинематограф Андрея Арсениевича, столь нещадно копируемый ныне эпигонами, вполне мог включить в свою орбиту рассказанную выше историю.

«Доминус»

Режиссер «Доминуса» не идет ни по одному из обозначенных маршрутов. Александр Хван снимает кино про то, как Александр Хван снимает кино.

И делает он это действительно мастерски. Быть может, как никто иной в нашем современном кино, чувствует он пластическую природу экранного искусства. Форма фильма, его материя существуют здесь как бы независимо от воли постановщика, который призван вдохнуть в эту форму жизнь, одухотворить ее.

Казалось бы, что особенного в повторяющемся кадре пшеничных колосьев? Обычная

панорама — от корней по стеблю к зернам... Однако фантастической мощи в этой панораме, пожалуй, побольше, чем даже в тех эпизодах, где используется деформирующая оптика, где исчезает цвет, где звучит тревожная музыка. Здесь дело в скорости движения камеры, причем счет идет на доли секунды. В синхронизации изображения и звука. В чистоте записи последнего — чтобы в странном шуме, возникающем в начале панорамы, можно было различить и шум ветра, и тысячный гул человеческих голосов.

Александр Хван создает фильм так, будто это первый фильм в истории человечества. Будто ему, режиссеру, открылась великая тайна: кино — это пластическое искусство. Он ощутил вдруг, что можно разминать режиссерскими руками нечто эфемерное, несуществующее, непонятное. Растягивать это, сплющивать, сужать, расширять. Показать всем, поделиться своей радостью по поводу сделанного открытия.

Радость! Вот, пожалуй, ключевое слово для определения режиссуры «Доминуса». Хван снимает картину не для того, чтобы рассказать что-то, не для того, чтобы кого-то в чем-то убедить. Он наслаждается самим процессом съемки. Он легко и свободно строит формообразующий каркас фильма.

Наряду с вышеописанными панорамами по колосьям этот самый каркас образуют эпизоды, что называется, проходные. Долгие планы и короткие планы поля, дома, неба, дороги. Обычные, статичные, но в то же время заряженные какой-то кинетической энергией. Поле слишком огромное, небо чересчур безоблачное (или чересчур грозовое), дом слишком обычен, чтобы в нем не скрывалась какая-то тайна...

Поведение героя поражает не в кульминационные моменты действия, а между ними — когда он начинает догадываться или когда пытается осознать.

Одновременно, создавая каркас, режиссер придумывает детали, которые должны служить своеобразными украшениями созидаемого киноздания. Впрочем, я бы скорее назвал их архитектурными излишествами. Ведь речь идет об использовании короткофокусной оптики, о смене цветного изображения на монохромное, о вирировании пленки, о каких-то едва ли не психоделических красках... Словом, эстетический арсенал вышепоименованной «новой визуальности» представлен здесь мощно. Однако, как мне кажется, «художественная лепка» картины и коллажно-клиповые сцепления эффектных технических трюков — это методы малосочетающиеся. И в данном случае подобное сочетание оправдывает, по-моему, упоминавшееся уже ощущение детской радости, с которым работает дебютант. И если бы речь шла лишь об оценке творческих потенций нового режиссера, то грех не воздать щедрую и заслуженную хвалу, проголосовать за отметку «пять с плюсом» и ожидать полнометражной работы, которую А. Хван недавно начал. Так что определение «замечательное кино» в отношении «Доминуса» я одобряю и поддерживаю. Но у меня вызывают некоторые сомнения попытки коллег представить произведение Хвана «замечательным фильмом».

Как мне представляется, в понятие «фильм», в отличие от понятия «кино», входит ответ не только на вопрос «как?», но и на вопросы «о чем?», «зачем?» и «почему?».

Не скрою, более-менее связный пересказ фабулы «Доминуса» мне удался главным образом, потому, что долгие годы в службе программ московских кинофестивалей приучили к написанию как коротких, так и развернутых аннотаций. Без этого опыта я вряд ли смог бы вразумительно передать смысл происходящего на экране. Конечно, неясность, размытость, а то и попросту несущественность фабулы естественны в формалистическом произведении. Быть может, чисто интуитивно чувствуя это, дебютант и выбрал в качестве материала для своей картины новеллу, во-первых, американскую, а во-вторых, фантастическую.

Но отчего тогда в финальных частях ленты дебютант предлагает нам хроникальные кадры: ядерный взрыв, бомбежка, несчастная восточная женщина, рыдающая над трупом у развалин дома?.. Таким путем начинающий режиссер пытается исправить фабульную невнятность? Пугается своего чрезмерного увлечения пластической стороной дела и усиливает «антимилитаристский пафос кинопроизведения»? А может быть, опять-таки интуитивно, как и положено талантливому человеку, ощущает несоответствие литературного материала способу его кинематографического воплощения?..

Формальные достижения картины очень важны в контексте нашего современного кинопроцесса. Сейчас, когда на отечественных экранах воцаряются кооперативные боевики с их убогой мимикрией под «западные образцы», стремление Александра Хвана к «чистому кино» необходимо приветствовать. Но...

Вспомним киноэксперименты славных французских авангардистов двадцатых годов. Ведь ни Рене Клер («Антракт»), ни Фернан Леже («Механический балет»), ни Жер-

мен Дюлак («Раковина и священник»), ни Луис Бунюэль («Андалузский пес») не использовали фабульных структур, а между тем, утверждения классиков советской киномысли об антибуржуазном пафосе этих творений справедливы. Для того чтобы обличить буржуазность, войну, склонность обывателя к тоталитарному поведению, кинематографу вовсе не нужно прибегать к некинематографическим приемам. Достаточно, скажем, пластических изломов в шедеврах немецкого экспрессионизма или аффектированной театральности артиста Хохлова, исполняющего у Кулешова роль писателя-утешителя, сидящего в тюрьме и славящего тюремные порядки...

В художественной структуре «Доминуса» живые, говорящие колосья впечатляют куда больше, чем хроника, именно потому, что первый образ рожден картиной, а второй привнесен из других структур.

Брэдбери мешает Хвану — это очевидно. Он мешает ему еще и потому, что зрителю, хоть немного знакомому с историей кино, трудно представить себе формалистический фильм, действие которого происходит в Америке тридцатых годов. Ведь именно тридцатые годы стали расцветом Голливуда, выпускавшего картины, в которых не было и намека на формализм. Автомобили тридцатых годов, мужские шляпы, женские платья — все эти атрибуты ассоциируются в нашем сознании с разговорным, театральным, актерским кино. В пластической же ленте они выглядят тем более неубедительно, что актеры здесь существенной роли не играют.

Брэдбери мешает Хвану и в том смысле, что картину «Доминус» за пределами нашей страны не увидит никто. Права на экранизацию новеллы нами, естественно, не приобретались. Этот факт — чисто внешний, к художественным достижениям режиссера отношения не имеющий,— к сожалению, «работает» на то, что вселенский антивоенный пафос воспримут только наши соотечественники, которые очень даже запросто смогут свести этот пафос к тем идеологическим клише, что освящали сюжетные коллизии «Европейской истории», «Канкана в английском парке», «Тайны виллы «Грета»...

Нет, я вовсе не хочу прослыть последователем знаменитого начальника пионерлагеря Дынина, произнесшего крылатую фразу: «Пионеры! Не занимайтесь балетом, а занимайтесь делом!» Я как раз за то, чтобы в занятиях балетом пионеры были предельно одержимы. Просто хотелось бы, чтобы юные ленинцы — особенно талантливые! — прежде чем встать на пуанты, внимательно осмотрели бы сцену в поисках торчащих гвоздей.

Валерия Притуленко

Вместо молитвы

Фильм «Катафалк» я смотрела дважды. В первый раз, признаюсь, не сначала — где-то со второй части. Помню странное и какое-то смутное ощущение некоей «нездешности», возникшее на первом просмотре. Нездешности не сюжета и не характеров, чего-то иного, гораздо менее уловимого. Теперь для меня очевидно: «сквозило» чужой ментальностью, скажем так. Не русской и даже не советской (если таковая вообще существует). К середине фильма, когда в одном из диалогов прозвучала фраза «хорошего человека найти нелегко», смутное ощущение разъяснилось: именно так назывался сборник рассказов американской писательницы Фланнери О'Коннор. «Катафалк» снят по одной из новелл этого сборника — «Береги чужую жизнь — спасешь свою».

Думаю, на сегодняшнего советского чита-

«Катафалк». По рассказу Ф. О'Коннор «Береги чужую жизнь — спасешь свою».
Сценарий М. Шептуновой. Постановка В. Тодоровского. Оператор И. Демин. Художник Ф. Ростоцкий. Композитор В. Назаров. Звукооператоры В. Литровник, Н. Шарина, ГТПО «Мосфильм», «Ялта-фильм», 1990.

теля жестокие сюжеты О'Коннор вряд ли произведут шокирующее впечатление, которое они могли вызвать по выходе сборника у нас в стране, то есть в середине семидесятых. Скорее наоборот: сознание, закаленное отечественной литературно-кинематографической «чернухой», не воспримет гротески О'Коннор как собственно гротески. На первый взгляд творчество американской писательницы вполне органично укладывается в наш сегодняшний художественный контекст. Но только на первый — и очень поверхностный — взгляд. За внешностью более или менее шокирующего приема есть нечто весьма существенное, отличающее «чернуху» О'Коннор от нашей родимой «чернухи». Отличие — в мировоззрении писательницы.

Не возьмусь судить о том, какой католичкой была О'Коннор. Но и без конфессиальных уточнений очевидно: она была убежденной христианкой[1]. К тому же при всей своей жесткости она обладала, по-видимому, чисто женской сентиментальностью, требующей всякому преступлению незамедлительного и демонстративного наказания. С завидным постоянством и очевидным наслаждением писательница ведет своих персонажей-грешников к финальному покаянию, или искуплению, или откровению. Сама по себе смерть как воздаяние за зло для О'Коннор ничего не стоит. Запоздалое прозрение, неутолимые муки совести — тот ад, горший смерти, в который автор ввергает любого своего героя, так или иначе отступившего от норм христианского осознания жизни. Неутомимая, последовательная проповедница, она прекрасно понимала, что имеет дело с читателем века небывалых по своим масштабам злодеяний. Отсюда — шок не столько как художественный, сколько психологический прием, могущий поколебать спокойное равнодушие современника, притерпевшегося к тотальному злу.

Как я уже заметила, мрачная тональность рассказов О'Коннор неплохо соответствует тому эмоциональному состоянию, в котором оказалось наше кино на сегодняшний день. И лично для меня нет особенной загадки в том, почему молодой режиссер Валерий Тодоровский остановил взгляд на ее творчестве. Любопытно другое — выбор рассказа. Наименее выразительного, наименее впечатляющего, а также наименее репрезентативного для того, что можно было бы назвать феноменом О'Коннор.

Здесь — да простят меня авторы фильма — наступает пора неизбежных для критика домыслов.

Так вот, первое объяснение подобному выбору как будто лежит на поверхности и сразу приходит на ум. Чем бледнее оригинал, чем схематичнее сюжет, тем шире возможности интерпретации и больше простора для фантазии интепретатора. К новелле «Береги чужую жизнь — спасешь свою» как нельзя более подходит определение: просто случай. Или эскиз — для повести ли, для романа — не суть важно.

Одинокий бродяга зашел на ферму, где жили старуха с глухонемой блаженной дочерью. Бродяге приглянулся старенький «форд», гниющий под навесом во дворе. Хозяйке приглянулся бродяга, разумеется, в качестве кандидата в зятья. Оба, не особенно скрывая свои интересы, шли каждый к своей цели: он — завладеть автомобилем, она — бесплатным работником. Хитрее оказался бродяга. Женившись на девушке и став хозяином «форда», он отправился в свадебное путешествие, чтобы бросить супругу в первой же придорожной закусочной и скрыться в неизвестном направлении.

За пределами этого краткого пересказа остается, поверьте, не так уж много. Психологические портреты здесь довольно скупы, что для О'Коннор, мягко говоря, нетипично. Нравственная проповедь туманна и почти целиком декларируется в названии новеллы, что опять-таки не в духе писательницы. Есть лишь некий завуалированный намек в символической финальной встрече героя с мальчишкой, убежавшим из отчего дома, чтобы стать, по всей вероятности, таким же бродягой и мелким авантюристом, как знать... Словом, открытый финал, многоточие, необычное для автора, предпочитающего не просто жирную точку в конце повествования, а скорее и чаще — восклицательный знак.

В сценарии «Катафалка», написанном Мариной Шептуновой, сохранен сюжетный анекдот. Но драматург и режиссер проделали с рассказом одну небезынтересную операцию — они рискнули пересадить американский сюжет на нашу почву. На память приходят сколько угодно примеров обратного порядка: когда подобным образом

[1] «Однако убеждение и верование — разные вещи, и если убеждения принадлежат лично художнику, то талант, дар его говорит от имени верования, в этом и разница между тем, что хочет сказать художник, и тем, что у него «сказывается» (Непомнящий В. Дар.— «Новый мир», 1989, № 6, с. 251). Это, безусловно, стоит иметь в виду и относительно творчества Ф. О'Коннор.

зарубежные режиссеры поступали с русской классикой. В этом смысле «Катафалк» — явление если не уникальное, то достаточно редкое: советские режиссеры обычно предпочитают «заграницу» оставлять «за границей». В. Тодоровский, думаю, без малейших колебаний перенес действие из штата Джорджия на отечественный юг — в Крым. И в Крым осенний, подчеркнуто унылый, холодный и неживописный (я разумею здесь «живописность» в расхожем понимании).

Вия Артмане играет здесь едва ли не лучшую свою кинематографическую роль. Понадобилось бы слишком много слов, чтобы описать то, что ей удается выразить осанкой, жестом и взглядом: остатки былого величия и горделивого хамства; обессилевшую жалкую властность; растерянность хищницы, укусившей пустоту. Эта старуха с многолетней привычкой повелевать совершает поистине трагическую ошибку, выбрав жертву не по зубам.

«Катафалк»

Герои фильма живут под серым небом, среди сырости и неуюта, так что зрителя время от времени пробирает озноб.

Простая метаморфоза, которой авторы подвергли о'конноровских героев, представляется мне весьма остроумной. Особенно интересно здесь превращение заглавного «героя», давшего толчок последовавшей драме: старенький «форд» образца 29-го года стал в фильме «ЗИМом» 50-х. «ЗИМ» — для нас не просто устаревшая марка автомобиля. Более всего это знак былого престижа и достатка, красноречивый социальный символ. Старуха — хозяйка старого облезлого особняка под Ялтой — могла быть, например, и просто торгашкой, но «ЗИМ», ржавеющий в гараже, свидетельствует о том, что она знавала лучшие времена в качестве супруги — хотя бы местного партийного бонзы.

Бродяга в рассказе был всего лишь велеречивым жуликом, по-своему достойным сожаления. В фильме он стал человеком совсем другого сорта. Мы назвали бы его «бичом», но в том значении, которое расшифровывается, как аббревиатура: «бывший интеллигентный человек». Он без сомнения имеет высшее образование и, возможно, даже не одно. Наверное, он мошенник, но мошенник в гораздо более широком смысле, чем о'конноровский Шифтлет. Он ищет не просто вещи и просто деньги, и потому, получив от хозяйки изрядную сумму, не смывается с нею, как поступил бы заурядный жулик. Герой «Катафалка» ищет нечто гораздо менее уловимое, менее конкретное — утраченное достоинство.

Это очень наш, советский герой — с неизлечимой, саднящей раной социальной ущемленности. Человек достаточно молодой и

энергичный, он находится в возрасте вполне зрелом — ему тридцать — тридцать пять лет. И в то же время он несет несмываемый отпечаток инфантильности, обиды на общество, что-то якобы недодавшее ему. Да, впрочем, не что-то, а все тот же «символический» катафалк, недоступный и вожделенный, воплощение застарелого социального комплекса, коренящегося где-то в отроческих годах: там у какого-то мальчишки, сверстника нашего героя, был привилегированный папаша — владелец «ЗИМа».

Когда А. Ильин вкладывает неподдельную страсть в монолог своего героя об этих детских обидах, впадая в истерику и чуть ли не катаясь по полу, это не кажется нам ни странным, ни тем более смешным, напротив — психологически достоверным и убедительным. Нам, как это ни печально, если и не близок, то вполне понятен надлом слабой души, не выдержавшей неравенства в обществе, где на словах все равны.

Впрочем, оговорившись о драме, я имела в виду не истерику героя, хотя она и не лишена своеобразного драматизма. И не его затянувшуюся «дуэль» со старухой, хотя Артмане и Ильин играют схватку «социальных типажей» с очень сильным эмоциональным накалом. В конце концов один гад сожрет другую гадину — туда и дорога! Драма сгущается, над третьим — страдательным — лицом. Но, забегая вперед, скажу, что, на мой взгляд, драма разражается вне сюжета, точнее, над ним.

Так вот третье лицо — это старухина дочь Маша. Полудевочка-полуженщина, тридцатилетняя дурочка с душой и разумом невинного младенца. Несчастная заложница в битве двух хищников: старуха готова сбыть ее явному проходимцу лишь для того, чтобы спокойно умереть с относительно чистой совестью. Для героя же нет другого пути к вожделенному «ЗИМу», кроме как через женитьбу на бедной идиотке.

Маша — самый уязвимый персонаж в достаточно жесткой драматургической конструкции «Катафалка». Насколько психологически точны старуха и «бич», насколько «купаются» в своих ролях Артмане и Ильин, настолько условна Маша и растеряна хорошая актриса И. Розанова, как бы не знающая, что играть: какую болезнь? какой клинический случай?

Когда же она, по-детски взобравшись на стул, начинает с идиотским рвением и каким-то угрожающим пафосом декламировать «Вперед, комсомольцы! Вперед, краснофлотцы!» — все становится на свои места. Социальный расклад персонажей обретает стройность и завершенность.

Здесь самое время отказаться от дальнейшего анализа, чтобы не свести ненавязчивую, скрытую символику к примитивной схеме. Ведь «Катафалк» как раз тем и хорош, что его молодые авторы в отличие от многих своих сверстников, не претендуя на глобальность обобщений, разыгрывают камерную драму. Просто рассказывают историю трех людей, почти не нарушая единства места и времени и действия. Что, кстати, потребовало не только от режиссера, но и от оператора И. Демина немалой изобретательности и мастерства. А также почти героического (для дебютантов) самоотречения. Единственной сценой, где авторы позволили себе допустить некоторый формальный изыск, стала смерть старухи. Эпизод снят с точки зрения... кошки. А возникает жутковатая атмосфера инфернальности, присутствия некоей внематериальной, потусторонней силы. Словно в последнюю свою минуту старуха увидела «страшную ее».

Между тем герой укатил на теперь уже своем «ЗИМе», оставив спящую жену в убогом летнем кафе, где она и проснулась, не выразив ни удивления, ни страха. Поговорила с молодой буфетчицей «за жизнь собачью». И завыли обе девушки от этой жизни. Завыли в буквальном смысле слова, задрав головы к серенькому осеннему небу.

«Береги чужую жизнь...» — самый нейтральный из рассказов О'Коннор, нейтральный в отношении ее мировоззрения. В нем нет демонстративного урока покаяния. В нем отсутствует энергия, наполняющая другие произведения писательницы,— энергия христианской проповеди. Любой другой ее сюжет просто не вписался бы в нашу реальность. И в наше сознание, заботливо очищенное от всякой «метафизики». Наше кино безысходно и мрачно не оттого, что все советские режиссеры — пессимисты. «Чтобы верить в конечную победу добра надо быть не оптимистом, а христианином»,— полагал Г.-К. Честертон.

Когда герои О'Коннор поднимают голову к небу, они видят в нем Бога и — пророчествуют, или богохульствуют, или молятся. Мы, поднимая глаза, видим пустое небо — и воем. Потому что не умеем молиться.

Вот что, на мой взгляд, сказано (а может быть — сказалось) в «Катафалке». Но драматизм я нахожу именно в этом.

От редакции. Прошлой осенью на 39-м Международном кинофестивале фильмов-дебютов в Мангейме «Катафалк» был удостоен приза «Золотой дукат».

Н. Сиривля

Карнавал во время чумы

«Сиз ким сиз?» по-узбекски — «кто ты такой?». Вопрос этот задается по ходу фильма разным персонажам, но с той неизменной уничтожающе-презрительной интонацией, которая предполагает лишь один ответ: «Кто ты такой?» — «Ты никто. Пустое место!»... Его уничтожающий пафос выражает принципиальное отношение к человеку в обществе разлагающегося, проеденного коррупцией развитого социал-феодализма. Находящийся в крепостной зависимости от государства, человек здесь не имеет прочного профессионального статуса и свободы распоряжаться собой, в любой момент превращаясь в раба на хлопковых плантациях. Пока он представляет только самого себя, с ним можно сделать все что угодно, влияние, вес, авторитет и доступ к радостям жизни дает лишь принадлежность к той или иной группировке, включенность в систему личных связей откровенно мафиозного характера. Да и сам человек, приспособившийся к этой жизни и научившийся извлекать из нее свою порцию «кайфа», утрачивает, как правило, и возможность и потребность быть «кем-то», быть личностью.

«Сиз ким сиз?» — пожалуй, первая в узбекском кино попытка показать это общество — как стихию тотального абсурда, мир, не поделенный на чудовищных злодеев и ангелов, но в каждом, мельчайшем своем проявлении демонстрирующий извращение самой природы человека и социума.

Весь материал этой картины, конечно же, позаимствован у реальности: подлинная натура — печальный, осенний среднеазиатский пейзаж; полурусская, полуузбекская речь, вбирающая в себя множество современных реалий — от президента Рейгана до расценок за уборку хлопка; полный набор разного рода социальных парадоксов...

«Сиз ким сиз!»
Сценарий Ю. Дашевского. Режиссер Д. Файзиев. Операторы Э. Насрединов, Р. Карамдшанов. Художник Л. Холмов. Звукооператор Д. Лаптев. «Узбекфильм», 1989.

Единство действия, места и времени, а также нейтральность, даже некоторая безличность изображения, построенного главным образом на средних планах,— все это заставляет нас воспринимать ряд событий, разворачивающихся на экране как некоторое подлинное происшествие, фрагмент реально текущей жизни.

Благодарный зритель с готовностью попадает в ловушку, находя во всем этом давно чаемое эмпирическое, визуальное подтверждение своему подспудно сложившемуся убеждению, что жизнь наша — сплошной «абсурд, метаморфоза при полных штанах».

Но в то же время стремление авторов заложить какую-нибудь нелепость, какую-нибудь бессмыслицу в каждый эпизод, в каждый поворот сюжета придает действию совсем неожиданный карнавальный характер. Центральный конфликт, организующий художественную ткань картины,— это отнюдь не конфликт между персонажами, социальными силами, добром и злом и т. д.; это постоянно обнаруживающееся несоответствие между изображаемой реальностью и нашим внутренним, нерефлектируемым ощущением «нормы». Весь фильм — не прекращающаяся ни на минуту игра со зрительским восприятием, обман ожиданий, несовпадение видимости и сути. И, как всякая игра, она дает положительный эмоциональный эффект.

Стремление уйти от невыносимого, угнетающего воздействия всяческой «чернухи» как в жизни, так и на экране, стремление найти новый ракурс изображения нашей жизни неожиданно приводит авторов к древнейшей традиции карнавального смеха, радостного нарушения границ логики и здравого смысла, выхода за рамки жесткой определенности «нормального» бытия. Является ли это результатом сознательного усилия или нет, но почти все парадоксальные ситуации фильма так или иначе тяготеют к архетипам карнавального преображения действительности. Хаос и бред гигантской хлопкоуборочной кампании предстает здесь как хаос вышедшей из своих берегов жизни,

водоворот превращений, бесконечная смена масок, сдвинутый, странный мир, в котором никто не равен себе, в котором совершенно неясно: «Сиз ким сиз?» — «Кто ты такой?».

Первая сцена фильма — сцена работы студентов на хлопковом заводе показывает нам эту действительность со всей ее безысходностью в еще не преображенном виде: горы хлопка, совершенно подавившие вялых, вконец измученных и отупевших людей, удушающая пыль, питье под пленкой... Но с появлением в кадре героя все резко меняется: интонация, ритм, атмосфера... Тима (Б. Закиров) — молодой, симпатичный доктор, который намеревается везти беременных студенток в женскую консультацию, весело торопит по-итальянски: «Престо, престо, синьорина!» Это человек, несущий в себе пафос игры, без которого никакой карнавал, естественно, невозможен. Его появление сообщает действию первый игровой импульс, после чего оно катится неудержимо вплоть до самого финала, открывая нам фантасмагорические ландшафты страны хлопкового абсурда.

Странности начинаются почти сразу же. Как только Тима, посадив студенток в машину, трогается в путь, мы наблюдаем, как милая белокурая девочка на крупном плане долго высовывает невероятно длинный язык. Сцена в амбулатории отмечена дивным плакатом: «Молоко и сердце матери заменить нельзя!», а также бурными Тиминими вторжениями в кабинеты, где священнодействует флегматичная местная медицина.

Сюрреалистические детали вплетаются в цепь натуралистических подробностей: панорама поселка, неторопливые движения женщин, сосредоточенно моющих что-то прямо на улице, коровы, потрепанная белая «Волга», приткнувшаяся у забора,— экзотический, странноватый, но являющийся подлинным визуальным обнаружением действительной жизни фон, на котором завязывается действие: доктор со всеми своими обязанностями уже покончивший, просит его подвезти и садится в ту самую «Волгу».

Хмель абсолютной свободы (нигде его не ждут, никто его не хватится) толкает Тиму на подвиги. Путешествие начинается неостановимым потоком бесшабашного трепа и кражей арбуза прямо с проезжающей мимо тележки. Дальше, раскуражившись, Тима и хозяин «Волги» Учкунбай (Э. Насыров) решают обогнать колонну автобусов (не ждать же в самом деле, пока все проедут), и тут, едва избежав столкновения с встречным грузовиком, они попадают в лапы местной ГАИ.

Ситуация правонарушения, столкновения с блюстителями закона, которая в правовом государстве имеет обыкновенно определенный, четко фиксированный сценарий, здесь развивается совершенно парадоксальным образом, ибо закон ни для кого не писан. Для одних он совершенно несущественная формальность — Учкунбай вообще уже пять лет ездит без прав — «зачем, везде свои ребята»... Для других закон и власть, данная для его защиты,— легальный инструмент грабежа на большой дороге. Стороны вступают в состязание. Тима и Учкунбай отчаянно врут, милиция со своей стороны делает ряд отвлекающих маневров и... потихонечку изымает из мотора жизненно важную деталь — крышку от тамблера. После этого ехать дальше, конечно, невозможно, ловушка захлопнулась.

Сцена объяснения с гаишниками, сама по себе абсурдная, резко остраннена присутствием местного дурачка-«дефолианта». Неотвязный, серый и злой, как осенняя муха, он третирует всех без разбора: неожиданно нападает сзади, сбивает шляпу, крадет свисток у милиционера, швыряется грязью, отбежав на безопасное расстояние. Нужно сказать, что это едва ли не единственная сцена, где художественное смещение реальности не меняет подлинного ее лица, где социальный идиотизм подсознательно интерпретируется нами как болезнь, а не как игра.

Сама история незаконного задержания — сюжетная основа фильма — по мере своего развития преподносит еще ряд неожиданностей. Учкунбай — мягкий толстячок в домашних тапочках и ватном халате — окажется капитаном КГБ. Но все его попытки дозвониться своему начальству, чтобы поставить на место зарвавшихся гаишников, а возможно, и «снять» с них по четвертному в порядке компенсации морального ущерба, окончатся ничем: начальство, как выяснится, в тот самый момент выпивает, и даже именно с гаишным начальством, и добраться до него никак невозможно. Бедный Учкунбай, лишенный защиты, деморализованный и униженный до последней степени, станет безропотно подметать полы в милиции. У него даже служебное удостоверение отберут во время одной из начальственных разборок, и только страх лишиться этого документа, который единственно делает его человеком, подвигнет Учкунбая на то, чтобы самому предпринять какие-то шаги к собственному спасению: он успешно выдает Тиму за своего шефа и в конце концов получает обратно удостоверение, а немного погодя — и заветную крышку. Перед нами типично карнавальный мотив нарушения привычной социальной иерархии: могущественная и грозная организация, олицетворяющая в нашем сознании репрессивное государство, комически

унижена здесь в лице своего беспомощного, всеми попираемого сотрудника.

Эта парадоксальная история, развитие которой формально определяет действенное единство фильма, тем не менее, лишь частное, в ряду множества других, проявление всеобщего безумия, царящего в этом мире. Авторы совершенно не намерены излагать ее подробно, шаг за шагом, обнажая логические связи и тайные пружины происходящих событий. Сам сюжет становится предметом игры: все сколько-нибудь важные события и переговоры происходят, как правило, за кадром, доходят до нас в беглых упоминаниях или в пересказе. А нашему вниманию предлагаются картины, никакого отношения к развитию действия не имеющие. Авансцена заполняется множеством посторонних персонажей.

Для начала это пара клоунов в милицейской форме — Салим и Халим (С. Молдаханов и З. Муминов). Едва войдя в отделение милиции, наши герои наблюдают, как Халим пытается поставить на стол яйцо. В другой раз Салим в боксерских перчатках пристает ко всем, предлагая подраться. Когда пожилой рабочий, который делает в милиции ремонт, говорит, что с теми, кто в форме, не дерется, Салим немедленно появляется без формы — в одних трусах...

Кстати, старик рабочий — жертва придурковатого милиционера — неожиданно окажется самым главным в сцене торжественной молитвы «за здоровье столичной, ташкентской комиссии»; он будет обращаться к Аллаху как старший по возрасту. Здесь парадоксальным образом восстанавливается иерархия традиционной культуры, крошечные островки которой причудливо обнаруживаются в волнах всезатопляющего социального хаоса.

Большая дорога то и дело прибивает к милицейскому посту странных обитателей этого мира. Вот заблудившийся таксист, потерявший своих в водовороте хлопковой кампании. Таксист (Б. Матчанов) — хорезмиец, это национальная маска; обыгрываются смешные особенности диалекта, историческая версия происхождения всего народа от Александра Македонского, а также повторяющаяся с бесконечными вариациями история о том, почему он потерялся: «Понимаешь, жены братишкин муж в армию уходил...» Этот эпизод, как, впрочем, почти все остальные эпизоды, как и весь фильм, строится на калейдоскопическом чередовании отдельных, обладающих собственной силой воздействия, крошечных абсурдных ситуаций: Тима названивает в окрестные колхозы с сакраментальным вопросом: «У вас там таксисты хлопок убирают?», парень-хорезмиец несет бог весть что в крайнем возбуждении, скачет в трусах и в боксерских перчатках Салим... Все кончается застольем на свежем воздухе с демонстрацией истинно мужских хорезмийских танцев и обсуждением влияния казы — конской колбасы на мужские достоинства.

Разгул игровой стихии и в сцене, когда из ночной темноты вдруг выплывает блестящий «Икарус», из которого высыпается великое множество таинственных и прелестных дев разного возраста и комплекции в фантастических костюмах — не то танцевальный ансамбль, не то публичный дом на колесах. Воодушевленные мужчины, все, кроме Учкунбая, уныло и безнадежно твердящего: «Алло, девушка,— это КГБ?»,— с головой погружаются в сладостную атмосферу фривольных шуток и бездумного флирта. В этой сцене fortissimo звучат все традиционно карнавальные мотивы: мотив игры, мотив травестии, переодевания и мотив абсолютно раскрепощенного обнаружения стихийных, природных влечений.

Эпизод с девицами очень важен. Это мимолетный, дразнящий и обманчивый призрак «кайфа», жажда которого — определяющий мотив поведения всех персонажей. «А что, у вас девочки есть там? Вечерком возьмем парочку, посидим, поокаем...» — мечтательно тянет Учкунбай, стараясь позабыть обо всех своих неприятностях. Стремление к элементарным радостям жизни оказывается единственной движущей силой, заменяя и вытесняя все остальные человеческие стремления. Колесо фортуны вращается здесь между верхней точкой, точкой «кайфа» и нижней — где холод, голод и зависимость от всех имеющих власть идиотов.

Этот контраст впрямую реализуется в кульминационной сцене, когда наши герои, промерзнув и отчаявшись, отправляются на поиски ночлега и неожиданно попадают во двор местного удельного владыки. Встреча происходит на фоне только что кончившейся свадьбы — грандиозного мероприятия с иллюминацией, фейерверком и произнесением речей в микрофон.

Местный князек в парчовом халате с депутатским значком предстает в окружении телохранителей и павлинов. Как две капли воды, он похож на остановившего героев гаишника Тагаева. Он его двойник, более масштабное воплощение той же тупой, всесильной власти абсолютного беззакония, воплощение власти абсурда, которая правит здесь всем.

Возмущенный тем, что кто-то в его владениях решил, будто может вести себя, как

ему вздумается, распаляясь все больше и больше, выходя из себя Тулкун-Тагаев орет: «Вы на народ плюнули, вы на людей плюнули! Вы не мусульмане!..» Этот поток обвинений венчает сакраментальное, звучавшее, как известно, на самом высоком партийно-правительственном уровне: «Вы, по-моему, пидарасы! Чистые пидарасы!»...

Единый в двух лицах Тулкун-Тагаев (Т. Таджиев) — фигура совершенно иррациональная, карнавальный черт, абсолютный владыка перевернутого мира. Его пребывание в кадре — сплошное извержение абсурда.

В одной из финальных сцен Тагаев, уже в милицейской форме, объявляя героям условия, на которых может быть возвращена пресловутая крышка, одновременно греет себя кварцевой лампой, ибо простужен и покрыт чиреями. В трехлитровой банке с гигантским кипятильником перед ним закипает вода. Есть в этой экспозиции нечто химерическое... А когда все разъезжаются, Тагаев неторопливо выпускает из сейфа маленькую двухголовую черепаху, черепаха ползет по столу — долгий финальный план, на фоне которого идут титры.

Весь фильм — в парадоксальном наложении друг на друга разных эстетических принципов: натурализма и безудержной карнавальной игры. Нельзя не признать, что в зеркале игрового хаоса авторам действительно удалось отразить некоторые сущностные черты хаоса социального.

Кроме того, игровая стихия, торжествующая здесь, парадоксальное снижение всех угрожающих, враждебных нам реалий — от КГБ до Госавтоинспекции и партийной мафии — вызывает положительную эмоциональную реакцию, освобождая от мучительного социального стресса.

Но в то же время нельзя сказать, что претворение достаточно печальной и безысходной действительности в карнавальное действо, обходится без всякого насилия над жизненным материалом. В реальности, которая является предметом изображения, на самом деле нет свободы, игровой раскрепощенности, творческого духа. Это не праздник, не ритуальное разрушение скрепляющих общество связей ради обновления и укрепления гармонизирующих сил, но будни мучительного распада. Праздник устроен искусственно. Законы карнавала усилием авторской воли внедряются в действительность. Сама же действительность остается как бы в тени. Не потому ли эта свободная от стереотипов, раскрепощенная игра оставляет впечатление, быть может, радующее, но все-таки достаточно эфемерное?

Наталья Лукиных

«Союзмультфильм»: традиции и амбиции

О мультипликации долгие годы у нас было принято говорить с трогательным придыханием — дескать, удивительный мир, куклы-зверюшки, сказки-приключения, невероятные чудеса... Из большого уважения к этому действительно необыкновенному и чрезвычайно серьезному виду киноискусства я бы не стала даже в порядке шутки переходить на подобный тон, но горькая ирония судьбы вынуждает меня начинать далеко не радужный разговор о студии «Союзмультфильм» с размышления о прямо-таки сказочных ее метаморфозах. Вот уж поистине — чудеса! Говорили-говорили, писали-писали о достижениях этой центральной... крупнейшей... старейшей и т. п. мультстудии, всего года четыре назад под шум таких вот восторженных признаний в любви отметили славный ее полусотенный юбилей, как вдруг что-то резко переменилось. И, словно в сказке Андерсена, обнаружилось, что король-то голый. То есть натурально — гол как сокол: ни денег, ни павильонов, ни техники, ни новых сценариев, ни общепризнанных творческих достижений. Мастера уходят, производственные планы сокращаются, критерии снижаются, коллектив распадается... Трагедия, крах, нищета и паника.

Увы, я не сгущаю красок. По признанию самих же творческих работников студии, последний ее годовой отчет ярчайшим образом продемонстрировал предел деградации. «Все, падать ниже некуда»,— сказала мне режиссер Идея Гаранина, избранная тогда председателем бюро творческой секции.

Жутковатое, однако, заявление. В какую же это бездну низверглась главная наша «мультдержава»? Действительно ли угодила в самую что ни на есть глубокую яму халтуры и примитива или, быть может, в силу каких-то объективных сложных обстоятельств опустилась со своих имперских вершин всего лишь на нижнюю ученическую ступень? И в то самое время, когда другие республиканские мини-студии, напротив, набрались сил и профессионального мастерства.

О быте

Чтобы говорить о серьезных профессионально-производственных проблемах студии, нужно апеллировать все же к фактам, а не к паническим ощущениям. И если крах действительно подступил, то, разумеется, не вдруг, не за один месяц и даже не за один «отчетный год», а значит, и в творческом плане не одна лишь программа последнего отчетного 1989 года, вызвавшая критику и разочарование профессионалов, дает право судить о снижении профессиональных критериев и качества мастерства. Потому и разговор о нынешних бедах «Союзмультфильма» мне хочется начать не с высоких эстетических категорий, а с самой простой низменной материи — с быта.

С «вешалки», как говаривал классик русского театра, или с того единственного, не самого парадного на вид подъезда главного здания на Каляевской улице (мало чем от него отличается и подъезд

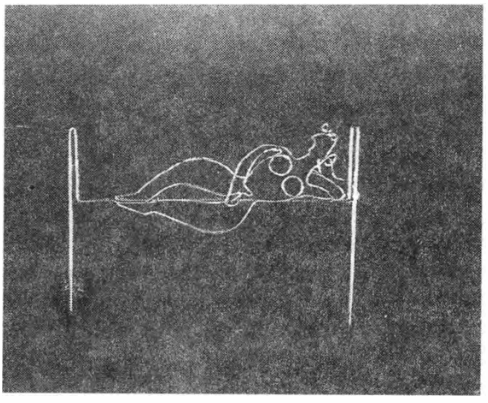
в Спасо-Песковском переулке), который уже многие годы встречает всякого студийного работника или гостя (нередко и заграничного) своим убожеством. Далее следуешь по замызганным лестничным лабиринтам и узким коридорам в крошечные комнатки-мастерские и в допотопные цеха. Туда, где копошатся над своими «чудесными» — рисованными, картонными, тряпочными, пластилиновыми — историями именитые наши мастера мультипликационного кино, а также многие-многие труженики-энтузиасты, чьи неизвестные широкой публике имена обычно проплывают по экрану длинным списком на фоне какой-нибудь веселенькой музычки и ни у кого из зрителей не вызывают ни малейшего интереса.

Путешествие в «сказочную мультстрану», увы, не будет увлекательным и радостным, ибо сразу бросаются в глаза коммунально-кухонная теснота и нищая неустроенность. Впрочем, кавардак и необжитость захламленных пространств в принципе отличают многие наши киностудии, даже самые современные и богатые. Но если длинные проходы по бесконечным на глаз дилетанта коридорам и площадям «Мосфильма» у меня, например, всегда вызывают удивление с примесью уважения, то бедность микроскопических рабочих помещений «Союзмультфильма» рождает чувство жалости и риторические вопросы (мне не дадут соврать студийцы, которые не раз сопровождали меня в хождениях по их несчастному родному дому): «Господи, да где же вы здесь все помещаетесь и как вообще еще можете работать? И на каком особом задоре чудаков или волшебников в этом нищенском производстве создаются яркие, жизнерадостные краски, очаровательные мордашки героев и, главное, добрые, мудрые мысли о человеке, о мире?..»

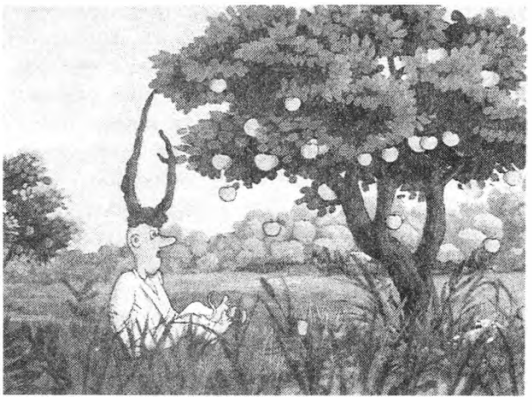
Кино, и особенно такое трудоемкое, как анимация, увы, требует не только вклада души, но и производственных затрат. Право, даже как-то неловко говорить о таких банальных вещах в кинематографическом издании. Хотя вот руководители студии долгие годы либо сами не ведали про такие банальности, либо из стеснения не могли лишний раз напомнить вышестоящим могущественным организациям о том, как отощала их центральная, крупнейшая мультстудия.

Продолжая тему «вешалки» и «парадного подъезда», давайте оглянем сами помещения, с «профнепригодности» которых и начинаются все беды студии. Знаете шутку про бедных церковных крыс — так вот это как раз про наших столичных мультипликаторов. Ведь «Союзмультфильм» испокон веку арендует два здания в столице, перестроенные на скорую руку из бывших церквей. Разумеется, приобщение к высокому духовному предназначению этих строений, возможно, как-то и вдохновляет художников, но только уж очень неудобно кино снимать. Несколько лет студия добивалась в московских муниципальных и кинематографических верхах решения (или разрешения) на строительство или на перестройку каких-либо современных помещений для производственных нужд мультипликации. И в газете тревожные письма режиссеров публиковали, и по телевизору разрушающиеся павильоны показывали — все без толку, как жили десятилетия, так и остались под сводами церквей — без крестов...

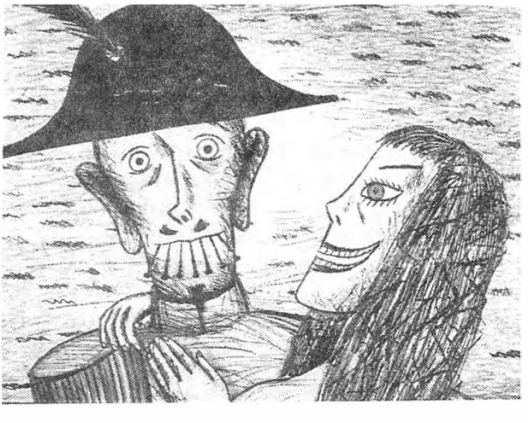
Ну, а вслед за проблемой производственных площадей, понятное дело, дефицит на дефицит нанизывается. Для хорошей современной техники не находится места, да и самой этой техники вроде бы ждать неоткуда. Наши союзмультфильмовцы как бы и привыкли уже, что на Диком Западе, да и в любой маломальски цивилизованной стране, сугубо профессиональные трудности их уникального производственного кинопроцесса облегчают простейшие или сложные технические приспособления (уж про компьютеры в современной мультиндустрии я молчу — эта пока недосягаемая для нас область деятельности приносит на Западе большие коммерческие дивиденды), у нас же почти все производится по старинке, вручную, по методу Левши. А оплата за этот мастерский ручной труд, который из года в год становится все дороже и дефицитнее в мире, у нас остается доисторической — из тех времен, когда на рубль «поесть



«Выкрутасы», режиссер Г. Бардин



«Мартынко», режиссер Э. Назаров



«Сапожник и Русалка», режиссер В. Угаров

можно было». У нас одна часть мультфильма стоила до недавнего времени 41 тысячу рублей, а в Америке — 96 тысяч долларов (у нас теперь оплата увеличилась вдвое, но и у них тоже)... Кстати, это самый щекотливый поворот в разговоре на производственно-бытовую тему. Ведь половину стоимости каждой картины «Союзмультфильма» составляют накладные расходы. Студия давно уже прогорела и живет за чертой бедности по всем экономическим нормам!

И не удивительно, что наши мастера «ручного кино» имеют повышенный спрос, представляют интерес для западного кинобизнеса — ведь они за бесценок делают любую ювелирную работу, нередко «черную» и трудоемкую, за которую дорого берут квалифицированные мультипликаторы цивилизованного киномира. Теперь, во времена подступающего к горлу рынка и хозрасчета вошла в «международную моду» даже своеобразная практика перекупки заказов. Эдакий международный подряд — с узкой региональной специализацией. Скажем, кинофирма ФРГ или США заказывает большой сериал мультфильмов, предположим, чешской или венгерской студии, гарантируя оплату в долларах. А коллеги с «Ближнего» Запада в свою очередь предлагают часть работы выполнить нашим специалистам — за весьма умеренную плату, но в твердой, свободно конвертируемой. И наши неизбалованные мультипликационные Левши на любых валютных условиях с радостью соглашаются. И во имя таких гарантированных договоров с иностранцами покидают родные закоулки.

Не знаю, однако, можно ли винить наших квалифицированных специалистов в том, что они хотят получать за свой уникальный творческий труд настоящие деньги, а не гроши, которые предлагают допотопные отечественные расценки. На «Союзмультфильме» работа мультипликаторов в авторском фильме режиссера, например, класса Хржановского всегда оценивалась так же, как и труд заливщицы, покрывающей краской фон на кадрах. Чего уж тут за примерами в Голливуд ходить! Анимационная студия «Пилот» под руковод-

ством энергичного Александра Татарского, еще только наращивающая свои творческие и производственно-финансовые потенциалы, платит за метр мультипликата почти вдвое больше, чем «Союзмультфильм».

Плачь — не плачь, но год от года редеет творческий корпус уникальной столичной студии. Вот для примера изменения в штатном расписании на профессиональных мультипликаторов «Союзмультфильма» за последнее десятилетие — а это основное творческое звено в анимационном кинематографе.

Из 56 человек, работавших в 1979 году, в 1988 осталось 37. Причем средняя выработка на человека была в 79-м — 22 метра, в 88-м — 30 метров, а средняя оплата за месяц соответственно — 274 и 292 рубля (при простом арифметическом делении зарплаты на метраж получаем падение зарплаты на 23 %). То же сокращение и понижение уровня расценок наблюдается и в других, не менее важных профессиях мультКино.

Секретари правления СК СССР от мультипликационной секции Федор Хитрук и Юрий Норштейн (пока он не отказался от секретарства в союзе) в течение нескольких лет добивались в разных инстанциях разрешения возобновить специальные двухгодичные курсы мультипликаторов при «Союзмультфильме», которые не действуют с 1971 года. Такая длительная пауза грозила порвать, как говорит Норштейн, «генетическую связь между поколениями в мультипликации». Ведь курсы подпитывали творческие кадры центральной студии да и всей отрасли, будучи долгое время наиболее гарантированным и проверенным способом профессионального обучения. Их, кстати, в свое время заканчивали многие ныне знаменитые наши мастера, в частности, сам Норштейн. Во ВГИКе, если не считать единственную и не оправдавшую себя пробную попытку набрать курс мультипликации, такого специального отделения никогда не было.

Старания мэтров долгое время были безрезультатными, и только весной 1990 года в Институте повышения квалификации кинематографистов прошел первый долгожданный набор на новые двухгодичные курсы мультипликаторов, которые возглавил В. Котеночкин. Победа, конечно, хотя весьма запоздалая. Накопившийся за двадцатилетие дефицит профессионального мастерства вряд ли удастся восполнить при нынешней трудной экономической жизни кинематографа даже через пару лет, когда на студию смогут прийти первые выпускники. Если, конечно, не дай бог, к тому времени сама студия окончательно не развалится. Во всяком случае, такие мрачные прогнозы ее работники высказывали. И первым среди них был Норштейн, написавший в своем уникальном заявлении об уходе с «Союзмультфильма», что «студия катится, как слепой вагон с горки»...

О нравах

Говорить об историческом и, я уверена, позорном для студии уходе Юрия Норштейна после тридцати лет его служения на «Союзмультфильме», думаю, невозможно мимоходом. Сама беспрецедентная история с недоснятой в течение четырех (!) лет картиной «Шинель», о которой прогремела вся пресса и ТВ, как бы успешно она теперь ни завершилась благодаря помощи Всесоюзного центра детского кино, мне кажется, никогда не сотрется из памяти всех любителей мультипликации и, надеюсь, студийного руководства. И не случайно простой кадровый документ — заявление об уходе с работы на имя директора студии тов. Стаченкова Э. В.— превратился у Норштейна в страстный манифест художника, взывающий о помощи всему мультипликационному кино, констатирующий жесткий диагноз тяжелой нравственной болезни родного студийного коллектива. Приведу лишь выдержки из письма Норштейна, которое и позволяет мне сделать переход от сугубо экономических проблем к сфере нравственной.

«Нет, не по собственному желанию я увольняюсь, и вряд ли в кодексе найдется статья, отражающая элементарную беспечность и нерадивость руководства — подлинную причину моего ухода...

Катастрофа не только со мной... По-моему, никогда еще творческий дух не

был так тяжел. Потеря критериев, взаимная подозрительность, «пионерский захлеб» время от времени подкинутых мнимых проектов. Болезненная ревность к условиям своих коллег, унизительная пропускная система, кризис с мультипликаторами, число которых угрожающе приближается к числу охранников студии («Охранфильм» какой-то!). Полнейшая апатия руководства и неспособность дать программу развития студии. Попытка приравнять режиссеров друг к другу, что вообще катастрофично для любого культурного центра. Условия должны быть для каждого стопроцентные, но не одинаковые... И пора убрать из лексикона фразу «Чем вы лучше других?» Я — лучше, а если Вам это неизвестно, представлю Вам список всего того, чем любая студия могла бы гордиться. Но пора остановиться — все это слишком тяжело...»

Да, нелегкое чтение и ситуация безрадостная. Хотя, знаю, многие могут мне возразить, что, мол, на основании болезненных эмоций несправедливо обиженного, пусть даже очень талантливого и заслуженного, мастера нельзя делать серьезные выводы о нездоровой атмосфере на студии. Что ж, хорошо зная действительно слишком требовательный и, пожалуй, не самый легкий характер Юрия Борисовича, я была бы даже готова в чем-то согласиться с оппонентами, но, увы,— факты свидетельствуют исключительно в пользу доводов Норштейна.

И среди этих неутешительных фактов, на мой взгляд, самым показательным и вопиющим в последнее время было коллективное письмо тридцати двух творческих работников студии, дополненное выписками из решений профкома и партбюро (в этой доброй половине творческого коллектива оказались, к сожалению, и очень известные имена),— о категорическом несогласии с предложением СК СССР выдвинуть режиссера Гарри Бардина на соискание Государственной премии за 1989 год. Поскольку решение это не совпало со... списком студийных очередников на Госпремию. Цитирую сей исторической документ. «...На киностудии «Союзмультфильм» работает целый ряд режиссеров, внесших выдающийся вклад в дело становления и развития советской мультипликации, получавших награды на различных киносмотрах, принимающих активное участие в общественной жизни студии и союза и не в меньшей степени, чем Бардин Г. Я., заслуживающих представления к этой высокой награде... Мы считаем, что в период перестройки всего нашего общества на рельсы демократии и гласности, когда на первое место становится мнение коллектива, непродуманные, волюнтаристские (вынуждена сохранить орфографию оригинала.— *Н. Л.*) действия секретариата СК отрицательно влияют на морально-психологический климат внутри нашей студии и кроме чувства недоумения и протеста ничего вызвать не могут...»

А дело было так. Бардину коллектив отказал в характеристике для представления ее в Комитет по Государственным и Ленинским премиям, а Союз кинематографистов обошелся и без характеристики «с места службы» своего кандидата, справедливо рассудив, что творческой характеристикой любого художника являются в первую очередь его работы, в данном случае мультфильм «Выкрутасы», получивший особо престижную для кинематографистов награду — «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, о которой в коллективном письме было замечено лишь походя. И коллектив оскорбился...

Наверное, самым коротким комментарием к такому коллективно выраженному негодованию (эх, такую бы коллективную энергию да на добрые дела для студии!) могли бы быть последние фразы самого же письма: такое послание кроме чувства недоумения и протеста ничего вызвать не может. Правда, есть еще чувство горечи: до чего же озлобила нас наша неустроенная жизнь, если даже «волшебники из мультипликационной страны» дошли до таких недостойных дрязг.

Конечно, всякое бывает в творческой среде — случаются и интриги, и даже анонимки — это своего рода хронический недуг артистического мира. Но такое единодушное профсоюзно-партий-

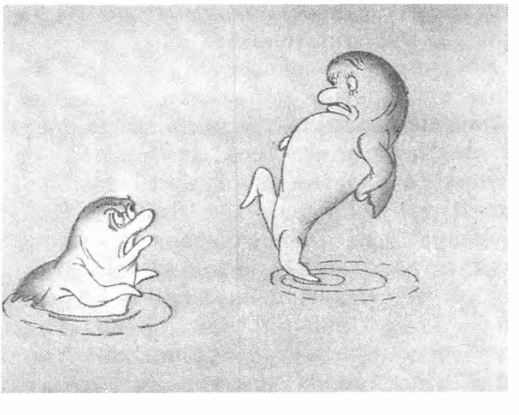
ное негодование уже смахивает на серьезное острое заболевание — это и есть тяжелейшее отравление творческой атмосферы. Вынуждена опять отослать читателя к комментарию Ю. Норштейна («Экран и сцена», 1990, № 15), который напоминал своим коллегам, как в свое время при аналогичной ситуации выдвижения его самого на Госпремию (тоже по инициативе СК) родной коллектив отказывался и ему дать характеристику, а теперь, благополучно забыв о былом, преподносит общественности благостную трактовку прежней жизни студии.

Допустим, не нравятся руководству или даже большинству творческих работников студии характер или фильмы Бардина, но это еще не дает право «Союзмультфильму» сталкивать нелюбимого режиссера с дороги и отстаивать свое монопольное право на выдвижение кандидатов (кстати, по нашим законам выдвинуть произведение на соискание Государственной премии может любая, даже нетворческая организация — скажем, крупное металлургическое производство, которому понравилось бы, как Бардин художественно рекламирует в фильме «Выкрутасы» его проволочную продукцию). И что это за странная постановка вопроса — «есть более достойные»? Так назовите хотя бы одну фамилию, которая соответствует четкому ранжиру творческих заслуг, определяемых профкомом и партбюро, и с гордостью несите ответственность за свой выбор. Но, похоже, центральная студия не стремится к открытому конкурсу кандидатов и даже опасается конкуренции, вероятно, потому что такой порядок не вписывается в «имперские планы». Так, что ли?

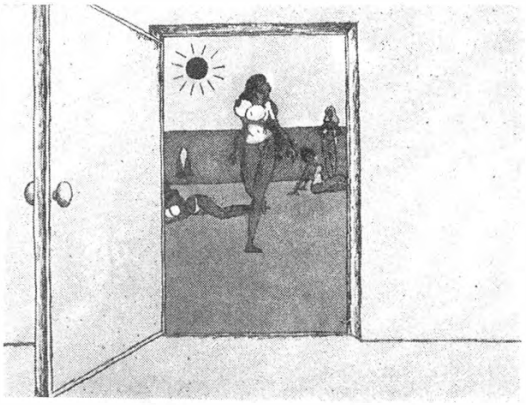
Да, действительно, мультипликаторам нашей страны много недодала родная кинодержава. С их бесхозностью и неустроенностью в отечественном кинематографе не сравнится никто. И, наверное, с чисто гуманных позиций теперь впору награждать опоздавшими призами и титулами чуть ли не всех творцов студии «Союзмультфильм». Но разве исправит бедственное положение всех подножка, подставленная Бардину? Или наши «добрые кудесники» тоже заразились синдро-

«Античная лирика», режиссер М. Муат

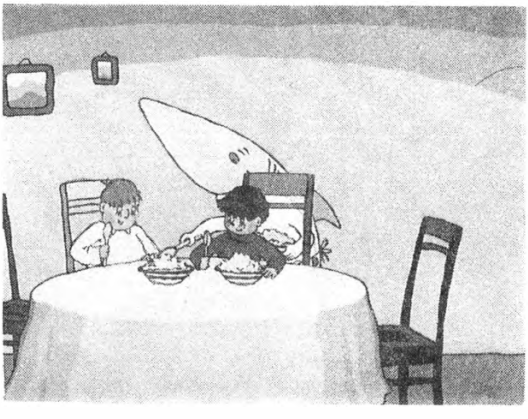
«Уважаемый леший», режиссер С. Олиференко



«Подводные береты», режиссеры А. Горленко, Е. Пророкова, Р. Сграутмане, А. Мазаев



«ФРУ-89», режиссеры С. Айнутдинов, В. Курту, Н. Максимов



«Богатырская каша», режиссер А. Мазаев

мом социалистического демократизма — если не мне, так никому?

Конечно, я — человек со стороны. Но ведь и кадровые работники, отдавшие студии по двадцать-тридцать лет жизни, те талантливые мастера, кто не принял позорного участия в коллективном демарше против Бардина, с горечью признавались мне, что атмосфера на студии давно не располагает не только к общественной деятельности, но даже и к тому, чтобы там лишний раз появиться... (Впрочем, и сюжет с бардинской премией тоже теперь принадлежит только истории — режиссер и вся его съемочная группа, сдав свой последний фильм, ушли со студии...)

За последние годы студия пережила еще и немало организационных передряг. Первым шагом коллектива навстречу рыночным отношениям было спешное (в духе времени) разделение «Союзмультфильма» на пять новых самостоятельных производственно-творческих объединений со своими независимыми программами и худруками. О результатах их творческой деятельности профессионалы и критики и высказались на той прошлогодней отчетной конференции, где встал ребром вопрос о деградации студии. Следующим экспериментом был переход студии на аренду (что особенно рискованно при нынешней ее разрухе). Теперь мультипликаторы снова отказались от творческих объединений и программ и фактически возвратились к прежней единой структуре, которая, судя по всему, устраивает большую часть коллектива, хотя и не сулит результативный выход из трудного экономического положения.

А главным «политическим» завоеванием явилось долгожданное решение коллектива о демократической смене руководства. Однако и тут появилась «загвоздка», весьма характерная для нравов «Союзмультфильма». Решение совета трудового коллектива об открытых выборах на место директора студии потребовало... подписи того самого руководителя, Э. В. Стаченкова, кому студия фактически выразила недоверие. Эту щекотливую «формальность» все же удалось обойти или преодолеть, и конкурс наконец был объявлен. Но среди первых утвержденных коллективом (!) претендентов опять оказался — догадываетесь кто? — ну, конечно, Стаченков собственной персоной. Сюжет из театра абсурда «времен перестройки и гласности» вызвал новый взрыв раздражения, и история закончилась все же добровольным решением бывшего директора покинуть студию...

И, наконец, про кино

Длинный заход к собственно творческой теме, однако, совсем не облегчил мне задачу — напротив, стало еще труднее

оценивать фильмы на фоне общей разрухи и деморализации студии. Невольно стремишься «защититься» некими если не официальными, то хотя бы фестивальными оценками, коллективным мнением профессионалов. Хотя, разумеется, ни одна награда даже самого престижного жюри и ни один результат даже самого объективного рейтинга критиков не могут претендовать на абсолютную объективность оценки. Да, собственно, критика на это и не претендует.

Так вот, на последнем «большом» Всесоюзном кинофестивале в Баку удача улыбнулась только остроумной ленте Э. Назарова «Мартынко» по сказке Б. Шергина — режиссеру достался специальный приз. Этот же смотр сохранил для истории триумф эстонской школы мультипликации — два высших приза — «Завтрак на траве» (П. Пярн) и «Война» (Р. Унт и Х. Вольмер), причем первый претендовал даже на Гран-при фестиваля наравне с картиной А. Михалкова-Кончаловского «История Аси Клячиной...».

Ежегодные рейтинги критиков на традиционных всесоюзных семинарах мультипликаторов уже давно вывели на первое место эстонскую и армянскую мультипликации. Профессиональное признание коллег заслужили лишь некоторые работы признанных союзмультфильмовских мастеров А. Хржановского («Пейзаж с можжевельником», 1987), Э. Назарова («Про Сидорова Вову», 1986), Е. Гамбурга («Контакты, конфликты», 1987), В. Угарова («Сапожник и Русалка», 1989). Норштейн, как известно, последние четыре года не работал. По рейтингу 1988 года картинам «Союзмультфильма» не нашлось места даже в десятке лучших лент, хотя — и в этом парадокс критического видения — именно тогда скандально известный, а на мой взгляд, действительно очень изобретательный по мысли и исполнению фильм Г. Бардина «Выкрутасы» был в числе каннских призеров.

Затем и жюри Киевского «Крока» не выделило для союзмультфильмовского кино ни одной награды. Напомню, в Киеве в 1989 году состязались лучшие фильмы, созданные на всех студиях страны за последние три года,— всего более семидесяти работ, а конкурсная программа центральной мультстудии включала одиннадцать картин. На «Кроке» по-прежнему лидировали эстонские аниматоры (Гран-при увез в Таллинн сатирический фильм «Дом культуры» Рихо Унта), высшие призы получили также работы из Армении, Украины и молодой столичной студии «Пилот»[1].

И, конечно, самым обидным фактом непризнания стала для «Союзмультфильма» последняя годовая отчетная конференция. Неприятие, раздражение и даже нецензурные оценки, надо сказать, вызвало как раз то, что администрация студии предъявила как достижение. Речь идет о злополучном семисерийном советско-американском цикле «Подводные береты» (автор сценария Э. Успенский, главный художник С. Тюнин, руководитель постановки В. Тарасов, режиссеры А. Горленко, Е. Пророкова, Р. Страутмане, А. Мазаев).

Готова согласиться с теми критиками, кто, сохраняя бесспорное уважение к опыту и таланту создателей фильма, не смогли, однако, «переварить» этот «рыбный заказ», как остроумно его окрестили на студии. К сожалению, претензии по части снижения профессионального уровня студии — примитивность, незанимательность драматургии, небрежность, дефицит выдумки и индивидуальных решений в режиссуре, изобразительном ряде и даже кризис в музыкально-звуковом оформлении — все это относилось в первую очередь к авторскому коллективу «дельфиниевой одиссеи». Увы, каждый в отдельности творец в этой ансамблевой работе словно бы потерял свое неповторимое лицо и даже профессиональное мастерство. Но разговор о «Подводных беретах» я не могу ограничить только резкой критикой, поскольку в этой неудаче сфокусировались многие проблемы, которые травмировали студию в последнее время.

Проект совместной с американцами постановки возник в тот сложный пе-

[1] Подробно о киевском фестивале см. статью М. Гуревича и Л. Донец «Первый «Крок».— «Искусство кино», 1990, № 5.

риод, когда полуразоренная студия разбилась на пять новых якобы хозрасчетных производственно-творческих подразделений. Одно из них — объединение «Комикс» под руководством В. Тарасова — избрало чуть ли не самую непостижимую для нашего первобытного производства задачу — создавать преимущественно многосерийные циклы и полнометражные фильмы массового спроса, разрабатывать комплексную индустрию комиксов, включая давно освоенную на Западе полиграфическую подмогу мультипликации в виде книжек, рекламных буклетов, открыток из мультфильмов. Группа Тарасова начинала работу в откровенно экспериментальных условиях — режиссерам, никогда прежде не работавшим артелью, пришлось не без труда притираться к манере одного художника-постановщика и к общей сюжетной канве, по ходу дела возникла необходимость подключать все новых и новых «подмастерьев» и буквально обучать их мультремеслу в съемочном периоде. Короче, затеянная благодаря материальной поддержке американских продюсеров работа, по признанию ее же создателей, заведомо не предвещала никаких творческих открытий, но сулила вполне реальные доходы от возможного прорыва на западный рынок. К сожалению, эти ожидания не оправдались — руководству не удалось отстоять в договоре (при посредничестве «Совэкспортфильма») выгодные авторские права, а интерес американцев к совместному проекту ограничился лишь первой серией — фильмом Тарасова «Счастливый старт». Он единственный и переведен на видеокассету для заокеанской аудитории. На внутреннем же рынке «дельфины» заинтересовали лишь кооперативную студию «Фора» — и то спасибо, не доллары, так рубли заработали.

Федор Савельевич Хитрук, размышляя о запросах западного рынка, предположил, что «Подводные береты», как ни странно, могли бы иметь успех в Америке... именно благодаря пошлости, к которой приучили тамошнюю публику разного рода телесериалы и журнальные комиксы. Ведь авторы нашего сериала в рисунке, в пластике и в текстах вроде бы и стремились выдержать некий усредненный стиль традиционного коммерческого диснеевского кино. Но, как бы ни казались пошловаты и наивны некоторые из серий, в частности, про Майти Мауса, в американских фильмах всегда соблюдаются и уважаются основные законы анимационного кино, подчеркнул Хитрук,— все без исключения герои имеют выразительный облик, характер и обязательно вызывают к себе симпатию, даже самые отрицательные персонажи. А в нашем цикле нет ни стиля, ни образов, ни обаяния. «Не за кого глазом уцепиться,— сказал Федор Савельевич,— не персонажи, а функции». Удивляешься даже, с каким же холодным сердцем делали свою работу авторы...

Цикл про дельфинов действительно стал индикатором в проверке «на прочность» — тут и выяснилось, что делать «американское кино», как американцы, мы не умеем. А на скорую руку, без профессиональной подготовки, такую серьезную работу при нашей допотопной технологии не освоишь. Тут нужны многолетние традиции и блестяще отлаженный механизм современного мультпроизводства с огромным числом высококлассных исполнителей. Кстати, о возможной неудаче на этом коммерческом пути наших мультипликаторов предупреждали сами же американцы. Глава Международного фестиваля анимации в Лос-Анджелесе Терри Торен, находясь в гостях на «Кроке», говорил, что нашим художникам не стоит стремиться делать непременно «американское кино» — этим никого не удивишь в США. Западному зрителю нужно что-то новое, оригинальное — в сюжетах, в национальном колорите, в изобразительной манере,— а этим как раз и сильна наша талантливая, самобытная, некоммерческая мультипликация. Кстати, в сравнении с «Подводными беретами» значительно более удачной и осмысленной оказалась попытка международного сотворчества в получасовой картине «Стереотипы» (режиссер Е. Гамбург, художник И. Макаров), авторы которой, правда, то ли из вежливости, то ли из четких представлений о конъюнктуре западного рынка постарались в большей степени окарика-

турить собственные стереотипы мышления, нежели «ихние». Возможно, наши стереотипы более карикатурны?

Спрашивается, стоило ли так себя ломать, ставить свою чахлую кобылку в чужую модную упряжку, чтобы лишний раз убедиться в своей отсталости? Тут ведь и другая опасность появляется: раздругой так подхалтуришь во имя прибыли, а потом, глядишь, и свое заветное уже не пропоешь.

Кстати, говорю я об этом заветном без малейшей иронии, ибо в отличие от многих уверена, что нашим столичным мультипликаторам есть чем гордиться и в прошлом, и в настоящем. И тут, вероятно, мне придется удивить тех, кто уже приготовился слышать в моем выступлении исключительно прокурорскую интонацию. Нет, обвинительной речи не будет. Более того, я даже намерена защищать мультипликацию от самих же мультипликаторов, во всяком случае собираюсь поспорить с теми коллегами-критиками, кто готов окончательно списать «Союзмультфильм» и всю продукцию студии в расход.

Да, тяжелая экономическая ситуация как бы провоцировала огромную разлаженную дрязгами и нищетой студию скатиться на путь недорогого коммерческого производства. Но, кстати, вполне возможно даже на этом «скользком» пути наших режиссеров будут ждать свои достижения, а не только провалы — всему учиться надо! Но пока немалая часть творцов, несмотря на все производственные трудности, остается верной авторскому фильму.

Сегодня, даже в условиях разрухи, режиссеры студии со всей отчаянностью раскрепостившихся художников продолжают поиски жанра, стиля, образного решения, художественной манеры. Правда, теперь уже не только радует, но и настораживает настойчивый отказ наших аниматоров от традиций, в частности, от «доброго старого» диснеевского кино, которое, как бы мы его сейчас в порыве эстетических умствований ни обзывали, ностальгически любимо и публикой, и самими творцами. Конечно, поиски нового сопряжены с возможными потерями и болезненными метаниями. Но рвение к свободе самовыражения все же похвально.

Скажем, по-разному можно относиться к аллегорической балладе Н. Серебрякова «Лицедей» о трагической судьбе художника, артиста в мире суетных страстей. Я, например, не могу оправдать изысканную многозначительность языка при несложности главной мысли. Но разве может эта работа остаться вне художественного контекста студийных работ?

А на какой высокий уровень философских, социальных и нравственных обобщений поднимается в своих последних работах «Сон» и «Второе «Я» режиссер объемной мультипликации Нина Шорина. Первая лента навеяна образами русской классической литературы — Гончаров, Достоевский, Тургенев,— где в герое сливаются воедино меланхолическая вялость души, роковая безнадежность и вселенская боль. Вторая — символизирует кавардак социальных неурядиц, отражающийся в каждой личности. Я далеко не с готовностью принимаю в этих фильмах эклектичную пластическую мозаику, претенциозные авторские интонации, иногда — нарочитую образность языка, но отдаю дань таланту и свободе режиссерского мышления.

Интересно осваивает совершенно новую образную структуру эстетики соцарта режиссер Валерий Угаров в полнометражном, безусловно, этапном для студии фильме «Сапожник и русалка», поставленном по мотивам раннего рассказа А. Толстого «Терентий Генералов». Странную историю о надрывной тоске по романтической красоте, материализующейся в полупьяной фантазии затурканного жизнью сапожника в образ роскошной русалки с лубочной картинки, автор преподносит в стиле разухабистого кича. В нем соединяются четкие формы конструктивной графики, наивность примитива и вольность фольклорной лирики. У сапожника-трудяги вместо пальцев из рукава молоток торчит... Начальнички в каких-то допотопных мундирах в бесконечных потасовках решают важные проблемы — ноги, руки, головы в разные стороны разлетаются... А вокруг «расейская безнадега» — с дымящими

трубами и нецензурными автографами на заборах. И лишь любвеобильная рисованная красавица с рыбьим хвостом дарит забвение... Эдакий завораживающий калейдоскоп из мифологии, плакатности и пошлости.

На грани фола балансируют в своих пластических этюдах дебютанты С. Айнутдинов, В. Курту и И. Максимов, авторы забавного «фрейдистского» сборника с эпатажным названием «ФРУ-89» (фрустрация — состояние подавленных потребностей). В новелле «Жертва» потребности натуры изгоняет, как дьявола, из своей бюрократической души вполне благопристойный чиновник. А второй сюжет «Слева направо», наоборот, преобразует в игривых графических метаморфозах банальную собачью грусть при виде Луны. Его создатель Иван Максимов в новой своей самостоятельной работе «$^5/_4$» (и, увы, уже принадлежащей студии «Пилот»), которая получила высший приз Первого фестиваля «Дебют», неповторимую абсурдистскую киновязь доводит до социальных обобщений.

Впрочем, проблема проката, по-прежнему равнодушного к авторской анимации и ориентированного ныне преимущественно на полнометражные картины, которых у нас почти не делают, заставляет вспомнить о «Союзмультфильме» как о традиционном производителе занимательной сказочной кинопродукции. Ведь именно центральная студия при всех своих немыслимых трудностях чаще отваживается на полнометражные постановки.

Скажем, несмотря на неровность художественной манеры и порой неоправданную глубокомысленность, у меня вызывает симпатию и уважение сложнейшая по технологии и серьезности просветительской задачи работа Идеи Гараниной. Ее экранизация киплинговской «Кошки, которая гуляла сама по себе» поистине мощное философско-эпическое произведение, где действуют рисованные и кукольные герои, сама живая природа, Земля и Космос. Несомненную ценность для подростковой аудитории имеет и фантастическая лента «Перевал» Владимира Тарасова по Киру Булычеву — этому режиссеру надо бы и продолжать любимое и вполне освоенное им направление.

Хотелось бы мне поддержать и пусть не до конца оправданную попытку режиссера Леонида Носырева соединить цикл своих увлекательных ярких рисованных историй по рассказам Б. Шергина в большой фильм «Смех и горе у Бела моря». К сожалению, связка в образе деда-рассказчика не обогатила авторскую работу художественным качеством. Но, как говорится, за попытку спасибо! Сверхзадача осуществилась — достойный фильм попал на экраны и, уверена, будет с интересом смотреться и старым, и малым зрителем, особенно лучшие новеллы — «Перепелиха», «Про котяку, собаку и заморского царя», «Про архангельскую сторону» — где художник сполна проявил свой незаурядный талант и душевную искренность.

Сегодня зрителей и профессионалов стало беспокоить еще недавно радостно приветствуемое повзросление нашей отечественной анимации. «Союзмультфильму» здесь предъявляются особые претензии, поскольку считается, что повзросление тематики идет не за счет художественного исполнения, а за счет бурного увлечения художников авангардизмом.

Помню, и меня тоже неприятно поразило в программе «Крока» непропорциональное соотношение детских и недетских фильмов — пять против шестидесяти с лишним картин. Но позже, внимательно изучив всю конкурсную и неконкурсную обойму фильмов, раскиданную по пяти фестивальным категориям, а также премьеры последнего года, я с приятным разочарованием обнаружила, что ситуация не так уж страшна. Даже по моим весьма приблизительным подсчетам, только с маркой «Союзмультфильма» в последние 3—4 года было выпущено около тридцати фильмов вполне детской тематики — сказки, веселые приключения, занимательная фантастика. А в прошлогодней отчетной программе детские ленты составили добрую половину — что вполне нормально для нашего века акселерации.

Так что детские фильмы, конечно, есть. Вопрос — какие. Самые разные, ра-

зумеется. Умные и наивные, претенциозные и банальные, скучные и увлекательные. К последним я отнесу, например, совсем малышовую, но очень образную рисованную ленту «Богатырская каша» (режиссер А. Мазаев) и новую кукольную фантазию «Квартира из сыра» (режиссер А. Киракосян), остроумную современную сказку «Уважаемый леший» с выразительными кукольными персонажами (режиссер С. Олиференко) и лирическую историю «Кот и клоун» (режиссер Н. Голованова).

Кстати, на вопрос, почему именно те или иные мультфильмы привлекают самых маленьких зрителей, бывает особенно трудно ответить с позиции взрослого. Не случайно же, как правило, заметно отличаются списки призеров, названных детским жюри, от выбора профессиональных критиков. Сегодня, например, профессионалы весьма скептически оценивают художественные качества и простоту изложения в новых кукольных лентах «Пришелец в капусте» и «Музыкальный магазинчик» или в рисованных историях типа «Как обезьянки обедали» (по названиям можно с легкостью представить содержание фильмов), а маленьким нравится...

Но я все же извлеку из «детской продукции» последнего времени ту, что привлекает не только юного зрителя, но и взрослых ценителей заставляет всерьез говорить о себе. Это интереснейшие и эффектные по художественному исполнению рисованные работы дебютантов «Союзмультфильма». Изысканная лирическая «Дождливая история», снятая Татьяной Митителло по сказке английской писательницы Дж. Эйнен. Занимательный «экологический» сборник «Медвежуть», где соединили свою изобретательную фантазию молодые авторы Василий Кафанов, Алексей Туркус, Алексей Шелманов. Остроумная и жизнерадостная школьная новелла «Витамин роста», поставленная уже одним Кафановым по шуточному стихотворению Олега Григорьева. Трогательная «Подружка» дебютантки Елены Гаврилко по американской сказке про «сухопутную» рыбку. Фильм-дебют «Путешествие» Алексея Шелманова, вышедшего также из авторского трио «Медвежути»,— элегантный графический скетч на темы Хармса про друзей, которые отправились погулять по круглой земле вместе с козой, привязанной веревкой за колышек.

Не стану с категоричностью некоторых моих коллег утверждать, что ныне приоритет художественности на «Союзмультфильме» нужно отдать кукольному производству. Хотя, конечно, бóльшая часть объемных фильмов последнего времени держит уровень «твердой четверки», к тому же есть здесь и свои «отличники» (те же ленты Н. Шориной или новая работа Марии Муат «Античная лирика»).

Итак, повторюсь: на «Союзмультфильме» всегда были и, надеюсь, будут — настоящие художники. Уверена, что мастера старшего поколения не сказали еще свое последнее слово — есть порох... Есть азарт и заразительная энергия и у молодых. Но совершенно очевидно, что у центральной мультстудии нет пока полноценной программы художественного развития. Разумеется, на студии, где работают несколько десятков творческих личностей с разными эстетическими позициями и устремлениями, с непохожими характерами и творческими возможностями, нелепо было бы мечтать о стопроцентном единодушии и единой эстетической платформе. Но чтобы каждый творец, каждая группа единомышленников, каждая мастерская могли бы «спеть свою песню», «Союзмультфильму» нельзя надеяться только на помощь государства. Помощь должна прийти изнутри — от каждого к каждому.

P. S. Пока статья готовилась к печати, проблем, к сожалению, не убавилось. Администрация студии создала на «Союзмультфильме» новое СП и теперь «сверху» регулирует выгодные международные заказы, не согласовывая их с мнением творческого коллектива. А недавно от пожара сильно пострадал и без того убогий кукольный павильон — пропали декорации и куклы к новому фильму. Теперь, к счастью, не обойтись без серьезного ремонта — это единственная на сегодня приятная новость. Впрочем, почему же! Профессиональным призом СК СССР «Ника-89» награждена работа «Союзмультфильма» — «Лицедей» Н. Серебрякова.

Сергей Васильев •

«...стимула по существу нет на фабрике»

В предисловии к публикации «Я потерпел большой урон в жизни» («ИК», 1990, № 8) рассказывалось о том, что в начале января С. С. Дукельский, сменивший «вредителя» Б. З. Шумяцкого на посту начальника Главного управления кинофотопромышленностью (ГУКФ, ГУК), создал комиссию, которая, изучая положение дел в отрасли, выслушивала и суждения кинематографистов на сей счет — творческих работников и производственников. Стенограммы не оставляют сомнений: основной целью комиссии был сбор «компромата» о Шумяцком. Поэтому некоторые беседы походили на допросы.

Эти своеобразные собеседования, освещая роль опального руководителя в кинопроизводстве, обрисовывали и общее тогдашнее состояние «важнейшего из искусств».

12 января 1938 года состоялась встреча члена комиссии Гагариной (сведений о ней найти не удалось) и С. Дукельского с братьями Васильевыми и директором фильма А. Гинзбургом (он работал на «Чапаеве»). В разговоре участвовали Сергей Дмитриевич и А. Гинзбург, Георгий Николаевич иногда подавал реплики.

Советское фильмопроизводство находилось тогда в тяжелом положении и в полной зависимости от сложившейся к тому времени системы партийно-государственного руководства творческим процессом. Есть много свидетельств того, что кинематографисты прекрасно понимали ее губительность, хотя и не сомневались в необходимости и возможности системы более совершенной. В особенности же никто не заблуждался насчет «необъятной власти» (В. И. Ленин) начальника ГУКа, отвечавшего только перед Генеральным секретарем ЦК ВКП(б). Поэтому все, кого расспрашивала комиссия Дукельского, резко отзывались о порядках, утвердившихся в кинематографии, и (кроме А. Довженко) клеймили свое бывшее начальство: троцкистская банда, фашистские диверсанты и тому подобное (все ли в действительности верили во вредительство, не берусь судить).

Васильевы не были исключением. Однако они твердо знали, что беда не только в абсолютно непрофессиональном руководстве, характерными чертами которого были служебное угодничество, идеологическая перестраховка, политический «страх и трепет» (не в кьеркегоровском, разумеется, смысле), цензурное рвение, чудовищная вкусовщина и оскорбительное самодурство. Непродуктивность громоздкого, неслаженного, неоперативного управленческого аппарата ГУКа стократ умножалась тем, что сама организация кинодела, его производственное (снизу доверху) устройство тоже были нестерпимо непрофессиональными и функционировали скверно, отчего работать в кино творчески становилось все тяжелее.

Поэтому С. Васильев обращал внимание нового руководителя именно на второе обстоятельство: «враги народа» в штабе отрасли и на фабриках (студиях) разоблачены и обезврежены, однако кинохозяйство остается прежним, а его надо коренным образом перестраивать. Послушаем режиссера (стенограмма беседы, хранящаяся в ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 302, лл. 1—40, печатается с сокращениями и с незначительной стилистической правкой; квадратные скобки принадлежат публикатору). Отказываясь от комментариев, приглашаем читателей самим отделять праведное от грешного (напомним лишь, что еще недавно, до ареста Адриана Ивановича Пиотровского, Васильевы относились к своему другу — главному редактору «Ленфильма» совсем иначе и его роль в творческой жизни студии оценивали по-другому).

С. Васильев. Я должен вас предупредить, что, вероятно, очень многого из того, что вы ожидаете от нас услышать, вы не услышите, потому что я думаю, что именно в таком периоде, когда приходит новое руководство и когда ЦК занимается этим делом,— получается такая путаница бумаг, которая может и вас запутать. Поэтому я хочу говорить по возможности без личных дел, не затрагивая наболевших у каждого из нас личных вопросов, хочу дать общую оценку всяких вещей.

Я, может быть, даже пойду вразрез с некоторыми товарищами, с которыми вы говорили, потому что у меня с Георгием свое отношение к целому ряду вопросов. Мы считаем, что здесь масса наслоений и нужно разобраться во всем этом ворохе, чтобы понять, что действительно где происходило и что нужно выправить.

[...] Возьмем вопрос, почему бывают хорошие и плохие картины. Легче всего сказать, что руководство было плохое и все это происходило потому, что было вредительство. Не в этом суть дела. И вот, товарищи, в чем основной корень нашего дела? Это вопрос сценарный. Это первое и основное, с чего нужно начинать и в чем действительно люди умные в своих целях много нагадили, потому что вредительство — это очень умное дело.

И поэтому первый и основной удар все время наносился по советской кинематографии уже тогда, когда для всех было ясно, что основной вопрос в правильно поставленном сценарном деле. Этот вопрос оставался в забвении и до сих пор находится в том же положении.

Я поделюсь с вами некоторыми соображениями, которые возникли не только в знакомстве с советской кинематографией, но и в некотором знакомстве с заграничным кино.

Как строят дело умные капиталисты, которые действительно хотят иметь товар, продукцию, не говоря, конечно, о ее идеологическом качестве, но хотят иметь хороший, добротный товар и хорошо построенное производство? На что они тратят основные деньги? Прежде всего при каждой большой организации вы увидите прекрасно организованный, с привлечением лучших сил с мировыми именами, как Герберт Уэллс, Хемингуэй, Синклер и т. д., сценарный отдел. Крупные фирмы бросают на это дело колоссальные деньги, потому что они знают, что от количества и качества сценариев зависит весь ход производства, что сценарий — это основа, от которой течет производство, что если сценариев много, то не может быть прорыва в производстве, не может быть неравномерности в запуске. Если сценариев много и они хорошего качества, то всегда обеспечена работа, не может быть простойных положений, не может не быть в запуске картин, а отсюда и нет простоев студий и цехов, нет простоев режиссеров и нет простоев капитала, то есть непрерывная, конвейерная система запуска картин. [...]

Что происходит у нас? Сценарный отдел у нас в зачаточном состоянии. Фактически что такое сценарный отдел на нашей студии? (Речь идет о «Ленфильме».— *Е. Л.*) Во главе сценарного отдела у нас, например, стоит Мессер. Она очень квалифицированный человек, имеет известную подготовку, по специальности она критик. У нас есть один консультант, Штейн,— тоже советский молодой литератор, и больше никого нет на студии, которая должна выпускать большую массу картин советской кинематографии.

Следовательно, на этих людей падает и вся ответственность за сценарные заготовки, и вся организация этого дела, и вся критика. А тут люди не семи пядей во лбу, и всего два человека делают погоду в этом деле.

Нужно иметь настоящий штат консультантов, нужно иметь хороший штат людей, которые могли бы договариваться с писателями, инструктировать писателя, направлять молодого писателя, давать конкретную помощь в его работе.

Гагарина. Что мешало созданию такого звена на фабрике?

С. Васильев. Это, очевидно, была соответствующая политика или недооценка. Мне об этом говорить трудно, потому что у меня нет данных. Это всегда находилось на третьем месте, и на него не обращали внимания. В результате писателей около кинематографии нет, есть два-три человека, которые честно стараются в кинематографе работать, а [на студии] делают все возможное, чтобы их от кинематографии оттолкнуть. И поэтому писатели предпочитают вместо того, чтобы идти сюда, писать романы.

Гагарина. Кто персонально?

С. Васильев. История с погодинским «Ноябрем». Вышла пьеса[1]. [...].

Гагарина. Вот Погодина оттолкнули от кинематографии. Кого еще?

С. Васильев. Много было людей, которые работали в кинематографии. Даже было много москвичей, постоянно работающих около кинематографии.

[1] Пьеса стала основой сценария Н. Погодина «Человек с ружьем», поставленного С. Юткевичем в 1938 году.

Г. Васильев. Лавренев говорит — я больше в кинематографию ни ногой.

С. Васильев. Он написал сценарий «Первая Конная армия» и сценарий о Ларисе Рейснер. Оба сценария в производство не пошли. Их переделывали до тех пор, пока они стали невозможными. Застряли они в ГУКе.

Гагарина. К каким годам относится работа?

С. Васильев. 1936 год. Первый вопрос, с которого нужно начать,— это вопрос о качестве картин и сценариев.

Гагарина. Как вы мыслите заготовку сценариев? Какая система до сих пор существовала? Давалось ли тематическое направление? Как это осуществлялось? Или это делалось от случая к случаю?

С. Васильев. От случая к случаю, стихийно.

С. Дукельский. Было организующее влияние?

С. Васильев. Были общие установки. Когда происходят события в нашей жизни...

С. Дукельский. Я не об этом говорю. Говорят ли с писателями, ориентируют ли их на определенные темы?

С. Васильев. Руководство делало это под нажимом [обстоятельств]. Когда уж очень было нужно, собирали писателей на чашку чая, беседовали о том, что плохо, что они не работают в кинематографии, и было бы хорошо, если бы они работали.

Гагарина. Как вы мыслите, какие должны быть этапы, через которые сценарий должен проходить?

С. Васильев. Нужно иметь хорошо организованный сценарный отдел с опытными людьми, имеющими авторитет. Может быть, тех же писателей нужно привлечь.

Гагарина. Роль ГУКа?

С. Васильев. Имеется определенное хозяйственное планирование, политическое планирование. Поэтому совершенно естественно, что ГУК как орган, непосредственно близкий и являющийся представителем правительства в этой области, должен свой план строить, исходя из общих правильных установок. Он должен быть с какими-то прогнозами того, что нужно нам, Советскому Союзу. Такие-то темы нужны. [...]

ГУК должен давать плановые цифры каких-то наметок, и уже местные сценарные отделы [планировать], исходя из этих наметок; они, может быть, и ошибаться будут, иногда давать не три классических, а пять классических тем, но и это не беда, потому что тогда эти две лишние темы могут быть переданы на другие студии. [...]

С. Дукельский. Чем объяснить, что вы уклоняетесь в разговоре от тех фильмов, над которыми вы сами работаете?

С. Васильев. Мы еще до этого не дошли. Что вас интересует в оценке наших картин?

С. Дукельский. Вопросы организации, которые в той или иной мере влияли на сроки выпуска.

С. Васильев. Я остановлюсь главным образом на структурной организации производства. Это первый вопрос, по-моему, и отсюда все беды и прорехи. Отсюда бесплановость сценарного дела и плохое качество картин. Это снижение себестоимости, планирование. И количество, и перерасходы, и даже тематика картин — все отсюда идет.

Давайте будем говорить по разделам. Трудно все эти вопросы охватить. Что же получается вот в этой области по студии? Почему студия имеет хорошую картину и почему плохую?

Поскольку я мог заметить, все хорошие картины на нашей студии возникли не по инициативе руководства, а по инициативе самих режиссеров. Например, режиссеры Козинцев и Трауберг сами задумали и стали делать серию о Максиме. Их никто на это не ориентировал. Они сами решили, что им интересно поработать на материале истории партии, и тем самым обеспечили себе ряд картин. Возьмите режиссера Эрмлера. Все его картины почти всегда выдвигались им самим, начиная с «Обломка империи». «Крестьян», «Встречного», «Великого гражданина». Это все его личные предложения, его заявки и его работа сценариста в известной мере. То же самое Юткевич, Герасимов, ряд [других] людей. Сюда же относимся и мы. Мы до сих пор всегда выдвигали сами темы. Правда, за исключением «Чапаева». Нам организация предложила «Чапаева», и мы с удовольствием его взяли. И почти всегда была случайность — почему это, а не другое. Плановые наметки самой фабрики в большинстве случаев как-то у нас не учитывались. Я помню ряд [таких] картин, это были всегда картины среднего качества и среднего качества сценарии. Очень много, это личное мое впечатление, портил Пиотровский, художественный руководитель фабрики. Почему он портил? Он путаник большой. Он путался между формалистическими установками, бросался из крайности в крайность, вообще он был беспринципный человек. Он был талантливый, умный, если расценивать его как индивидуальность, но беспринципный человек. И все его шатания и бросания отражались на работе с режиссерами. Он сегодня проповедует одно, а завтра это отрицает. Тем самым он отпугивал людей. В практической работе это приводило к приспособленчеству, то есть сценарии приспосабливались к требованиям данного момента. В результате

получались приспособленческие картинки с очень дешевыми политически-агитационными кадрами, которые просто нельзя было назвать даже художественными произведениями. Как на последствия такой его политики, можно просто указать на ряд картин, скажем, все последние неудачи наши: «Горячие денечки», «Женитьба», «На отдыхе», «Леночка и виноград»[2].

Гагарина. Это выпуск какого года?

С. Васильев. Это выпуск 35, 36, 37-го годов. Все они страдают общим недостатком, абсолютно их объединяющим. Возьмем «Женитьбу». Вот молодая режиссура: два режиссера, Гарин и Локшина. Один из них работал ассистентом у Козинцева и Трауберга. Сами они выходцы из театра Мейерхольда. Они имеют какие-то уклоны в искусстве. Так, значит, если вы хотите обеспечить качество их работы в определенном плане, то нужно ими руководить ответственно, проконтролировать, дать им инструкции и советы, следить за каждым их творческим шагом, а что получается? Дается им сценарий «Женитьба». От Гоголя там ничего не остается. Они увлекаются формальной возможностью в использовании формальных приемов, никто за этим не следит, их не направляют, их не ругают. Наоборот, когда они работают, все ходят, смотрят на куски и восхищаются.

Гагарина. Значит, это пример формалистического фильма?

С. Васильев. Да, безусловно. Это способные люди, которые при умелом руководстве могут сделать хорошую картину. Но они требовали особенно внимательного руководства. Вместо этого их, наоборот, всячески подталкивали на это — на продолжение ошибок восхищением отдельными их кусками.

Гагарина. Кто подталкивал?

С. Васильев. Тот же Пиотровский.

Гагарина. А руководство ГУКа?

С. Васильев. Относительно здешнего руководства я не могу ничего сказать, не знаю, смотрел ли ГУК. Вероятно, смотрел, если не здесь, то приезжая туда.

Гагарина. Скажите, смотрели ли Шумяцкий или Усиевич?

С. Васильев. Я думаю, что смотрели, не могла картина эта пройти мимо них. В результате получилась картина, которую просто пришлось снять с экрана за дискредитацию Гоголя.

Теперь «На отдыхе» — очень неудачная комедия, сделанная по неудачному сценарию, которую дали молодому и неопытному режиссеру, которому надо было усиленно помочь в процессе работы. Но он был предоставлен самому себе, а те поправки, которые ему давались в порядке руководства, привели к тому, что картина выхолащивалась, становилась примитивной и вульгаризаторской в смысле какого-то мелкого подражания заграница. Результат получился тот, что картина была снята с экрана.

«Тайга золотая». И сценарист с именем — Погодин, который написал «Шубу английского короля», человек очень способный в сценарном деле вообще. Опасная вещь, а из нее могла бы получиться хорошая картина при соответствующем опытном руководстве. Но картину дают для постановки вновь выдвигаемым людям, а делать картины, возьмем даже по жанрам, например, комедию, всегда значительно труднее и сложнее, чем делать простую мелодраму. Для этого гораздо больше нужно знать. Это требует и стилевых навыков, единого выражения метода работ и творческого опыта. Что же получается? Дают молодым людям очень сложную картину. Эти молодые люди — Руф и Казанский. И пускают их на волю волн.

Хорошего из этого не получилось. В плане смешного картина получилась смешная, зритель над ней смеется в нужных местах. Но все это сделано с очень плохим вкусом, и это по существу пустышка. [...]

Гагарина. «Золотая тайга» с какой точки зрения слабая вещь?

С. Васильев. По художественно-идейной насыщенности. Также интересен случай с режиссером Дубсоном, который поставил «Большие крылья». Это режиссер-профессионал, опытный режиссер. Мы его знаем по второй картине. На фабрике он не так давно работает. Но профессионально он грамотный человек. Он может делать профессионально хорошие вещи. С самого начала у него в сценарии был порок. Это его пессимистическая внутренняя установка, и вместе с тем был основной конфликт, который базировался на неудаче при испытании нового аппарата. Тема очень сложная и очень интересная. И в правильном освещении она могла бы дать фильм. Но в сценарии пессимизм этой вещи, не тот поворот вещи приводил к тому, что создавалось впечатление, что такую картину ставить сегодня, когда мы говорим о летных достижениях, когда в армию призываем десятки, сотни и тысячи молодых летчиков, когда мы это дело поднимаем высоко, выпускать такой фильм — значит облить человека, хорошо настроенного, ушатом холодной воды.

[2] «Горячие денечки» поставили А. Зархи и И. Хейфиц, «На отдыхе» — Э. Иогансон, «Леночку и виноград» — А. Кудрявцева (две последние по сценариям Е. Шварца и Н. Олейникова).

Гагарина. Порочность вещи была заметна?

С. Васильев. Была заметна. Мы это говорили на творческой коллегии.

Гагарина. Кому говорили — руководству студии?

С. Васильев. Очевидно, что такие вещи должны доводиться до ГУКа. Все это стенографируется и должно быть передано в соответствующую организацию. В результате что получилось? Некоторые исправления в сценарий официально были внесены. Но, как и следовало ожидать, вопрос был не в явной порочности сценария, а в смещении основных линий. Он весь строился на гибели самолета. Пусть даже была бы гибель самолета, но основное — это оптимизм [...]. Тогда это могло быть, допустим, как в «Чапаеве»,— хоть он и гибнет, но зритель выходит с оптимистическим, боевым настроением — он хочет драться. А сам по себе Дубсон, по индивидуальности — у него есть склонность к такой немножко подавленности в характере, хотя внешне он бодро держится, но что-то есть у этого человека в психике, что заставляет искать в нем какую-то надорванность.

Раз вы знаете, что режиссер этим грешит, что сценарий этим грешит,— так следите за этим делом особо. Но никто не следит и никто не смотрит, а тот, кто смотрел и следил,— это были те же люди, Пиотровский, Кацнельсон, Смирнов, Шумяцкий, то есть те же люди, которые, очевидно, это одобряли. Поэтому, конечно, никаких мер не приняли к тому, чтобы выправить это дело. В результате картина получилась контрреволюционной. Объективно она мешает нашему делу. Неважно, что она не ведет прямой контрреволюционной агитации, но по существу она мешает нашему делу и ведет к контрреволюции, и в результате картина кладется на полку.

Таких примеров можно привести очень много. В основном руководства или не было, или было то же самое руководство, которое принимало сценарии. Если эти люди сегодня становятся врагами народа, то это тоже становится ясным, что была ясная линия на дискредитацию таких вещей.

Гагарина. Скажите конкретно о вашей работе.

С. Васильев. В частности, наша работа. Вопрос о помощи. Я бы сказал, что помощь заключается хотя бы в том, что нам не мешали работать. (**Г. Васильев.** Стремились мешать!) Стремились мешать, но мы постарались этому противодействовать. Так вот, возьмем нашу постановку. Тут было много таких вещей, о которых можно много и долго говорить. Тут всякие истории прихода некоторых людей на фабрику, творческой борьбы на фабрике, но об этом я сейчас не буду говорить.

Факт остается фактом, что мы на фабрике оказались не ко двору и нас всячески пытались с фабрики удалить, вплоть до того, что последнее время, пользуясь некоторыми обстоятельствами на фабрике, был издан приказ, что один из нас увольняется с фабрики. Это был как раз период постановки «Чапаева».

Дело в том, что долгое время мы не могли подыскать себе сценария. Нам сценарный отдел предлагал всякую дрянь, за которую мы браться не считали возможным, и дирекция фабрики, воспользовавшись нашим отказом от постановки этих сценариев, решила от нас отделаться. Тогда мы сказали: пожалуйста, мы уходим. Ушли в сторону от фабрики и стали писать сценарий.

Гагарина. А деньги вам платили?

С. Васильев. Денег нам не платили, и зарплаты нам не выплачивали. Написали мы сценарий и принесли его в готовом виде на фабрику — хотите ставьте, хотите нет. Но как только стало известно, что сценарий звуковой, никто не хотел даже читать этого сценария. «Вы у нас запланированы на немой фильм, на звуковой мы вас не планировали, и делать звуковую картину вы не будете». Мы говорим: вы прочтите сценарий, и тогда будем разговаривать, может быть, он так сделан, что его нельзя снимать немым. Тогда директором был Шнейдер, неплохой мужик. Он немножко находился под влиянием людей и боялся высказать свои мысли. Потом я вам скажу, каких людей. Я назову фамилии. Тогда мы говорим: слушайте, Михаил Павлович, хорошо, вы не директор студии, а мы не режиссеры студии и не сценаристы, и я приношу к вам сценарий как к бывшему красноармейцу. Прочтите сценарий как частный человек и скажите ваше мнение. Приезжайте к нам на квартиру и расскажите свое мнение в частном порядке.

Он так и сделал. Ему очень понравился сценарий, он к нам приезжал на квартиру и об этом говорил. Но он также сказал, что ему Шумяцкий запретил давать нам звуковую картину и что он иначе сделать не может.

Какой выход из этого положения? Мы говорим — давайте нам командировку, мы сами поговорим с Шумяцким. Он говорит — раз вы везете звуковой сценарий, я вам не могу дать командировку. Хорошо, мы поехали за свой счет в Москву. Приехали сюда, дали сценарий Шумяцкому. Тоже с большими сложностями. Он отказался его читать. Мы

говорим: хорошо, Борис Захарович, разрешите нам следующее. Соберите здесь основных ваших помощников, ответственных редакторов, и мы им сами прочтем. И мы в два голоса с братом прочитали сценарий на собрании в одной из комнат ГУКа. Прочли мы сценарий, нужно было что-то сказать. Тогда здесь работал Сутырин. Сутырин встал, ничего не сказал, и все разошлись.

На другой день Сутырин позвонил нам и попросил прийти на квартиру. Когда мы пришли, он сказал, что сценарий лично ему нравится, но как это сделать официально — он не знает, потому что есть установка Шумяцкого, чтобы дать нам немую картину. Мы уехали с этим мнением.

Через некоторое время на ленинградскую студию приехала специальная комиссия с Садовским во главе. Эта комиссия вызывала всех режиссеров и давала им соответствующие установки. Вызвали и нас. Нам сказали: вот так и так, товарищи. Вам нужно делать немую картину, иначе вы идете по неправильному политическому пути. Мы говорим: дайте другую картину.

Гагарина. Почему вам хотели дать обязательно немую картину?

С. Васильев. Так как фабрика не могла выдержать нагрузку звуковых картин. Нам сказали, что все звуковые места на фабрике заняты, и так как ни одной звуковой картины больше делать нельзя, то все шансы против нас.

Г. Васильев. Может быть, не верили, что будет хорошая картина.

С. Васильев. Мы отказались от этого. Было специальное собрание общественности. На собрании нас клеймили позором, говорили, что нам нужно делать немую картину, что мы идем против руководства. Но все-таки мы остались на своей точке зрения, и в результате после вмешательства, по-моему, уже военно-оборонного отдела при Наркомате нам как-то было разрешено ставить эту картину, и мы ее начали ставить.

Гагарина. Сколько времени прошло от окончания сценария до официального разрешения его ставить? И почему его разрешили ставить?

С. Васильев. Может быть, сценарий имел какие-нибудь основания, что картина будет хорошая, и поэтому нам разрешили ставить.

Гагарина. Какой был срок прохождения — месяца два?

С. Васильев. Между сдачей сценария и его запуском в производство прошло несколько месяцев, но точно я боюсь сказать, это было в 1933 году. Потом пустили нас в производство. Фабрика в то время действительно была перегружена, и нам предложили начать с летней натуры. В далекую экспедицию нас не послали по неизвестным нам соображениям. Предложили нам подыскать что-нибудь поближе, и мы нашли место возле Калинина.

Гагарина. Кстати, место съемок фабрикой утверждается?

С. Васильев. Конечно. Поехали мы в этот Калинин, но на наше несчастье было отвратительное лето, мы сидели, и за месяц было только два дня солнечных. Мы посылали на фабрику телеграммы с просьбой дать нам другой район, но получали ответ: сидите и ждите и категорически никуда не трогайтесь. Посылаем в ГУК телеграмму и вторично получаем ответ: сидите, ждите, никуда не трогайтесь. Таким образом, сидит вся группа, деньги тратятся и так далее. В результате — октябрь. Куда же тогда ехать? Ждем, пока не выпал снег, и вопреки всякому здравому смыслу теперь было бы куда-нибудь ехать. Тогда мы возвращаемся в Ленинград, и тут нас пытаются законсервировать. Нам говорят: вы же за все лето ничего не могли снять. Было израсходовано около 250 тысяч рублей. Мы выдержали колоссальный бой и в результате поставили вопрос: давайте сделаем так. Сейчас октябрь, мы начинаем всю зиму снимать павильон, весной выезжаем на натуру, закончим съемку и монтируем картину. Мы найдем такие средства, как 200 тысяч рублей. Наконец, получаем разрешение. Сняли все павильоны, весной выехали в тот же Калинин. В этот раз нам очень повезло. И мы в течение остальных месяцев сняли всю летнюю натуру. Мало того, картина была закончена с экономией около 100 тысяч рублей.

Картина получилась. Надо было ее сдавать. На фабрике она была принята нашей творческой средой очень хорошо. Привезли мы ее сюда. И ее сначала приняли так: два раза смотрел Шумяцкий и дал письменные свои указания, причем последнее заседание, когда он принимал картину, было у нас довольно бурное, потому что Шумяцкий потребовал внесения ряда переделок. Я ему на это сказал, так как он требовал вещей, которые мне казались совершенно неприемлемыми, что искажает основной наш замысел и искажает, следовательно, картину. Что если вы приказываете, то пусть это будет сделано механически, но тогда пусть будут с картины сняты наши фамилии, и тогда показывайте в таком виде картину. Я очень уважаю мнение руководства, но не мог согласиться с целым рядом вещей, которые считал неверными. Был у нас довольно крепкий разговор, дали в письме ряд указаний соответствующего порядка, что непра-

вильно показаны каппелевцы, что неправильно трактован образ Чапаева, нельзя так показывать доблестного командира Красной Армии. Иными словами, весь смысл показа в этом разрезе превращался ни во что.

Мы сделали следующее. Там были две поправки, с которыми мы были согласны. Мы ему сказали, что хорошо, мы посмотрим ваши письменные указания, и то, с чем согласны, мы сделаем, а потом привезем вам картину. Успели мы сюда приехать первого или второго числа. Картина должна была выйти в ноябрьские торжества, а мы приехали второго числа. В кабинете Шумяцкого нас уже ждала комиссия ЦК. И мы прямо с поезда попали на просмотр. Шумяцкий не успел сам просмотреть картину. Когда мы вошли, он спросил: ну что, вырезали, как я указал? Я говорю, что сделали так, как условились. И картина пошла так, как мы ее привезли, то есть с теми двумя поправками, которые мы действительно сделали.

Комиссия посмотрела картину, и она ей сразу понравилась. Шумяцкому ничего не оставалось, как сказать: пусть остается так.

После этого была сдача в Кремле, и картина была утверждена. Сдача в Кремле была характерна для этого дела. Мы не рассчитывали попасть туда, а нам интересно было знать мнение Климента Ефремовича. Это была наша первая военная картина, и мы просили, чтобы ему доложили и чтобы он просмотрел нашу картину. Через некоторое время адъютант, которого мы просили, позвонил и сказал, что Климент Ефремович просил нас из ГУКа не уходить и подождать звонка.

Мы решили ждать звонка. В это время Шумяцкий куда-то собирается. Я говорю: Борис Захарович, как быть? Климент Ефремович просил нас ждать звонка, пока будут смотреть картину. Он говорит: сегодня не будут смотреть картину, он мне об этом позвонил. Я говорю: если Климент Ефремович просил посидеть и подождать звонка, то я посижу. Он отвечает: я знаю, что сегодня Климент Ефремович занят и смотреть не будет. Хотите — сидите. И уехал. Только он уехал, как я думаю: а ведь картина должна быть в будке. Прихожу, спрашиваю: картина здесь? Нет. Шумяцкий увез ее с собой. Я думаю: что за надувательство! Думаю: сидеть, ждать или что? Решили сидеть. И вот в 12 часов ночи мы остались в кабинете у Шумяцкого и решили, что мы, может быть, получим сведения, где картина. Может быть, узнаем, где она была. В час ночи примерно раздается звонок. Звонит Кадыш, бывший заведующий сектором просмотров, говорит: сейчас я говорю из Кремля. За вами приедет машина, садитесь и поезжайте.

Мы приехали туда на третью часть. Потом оказалось так, что Ворошилов не захотел смотреть один, посоветовался с соответствующими людьми, и все захотели посмотреть вместе... Он сказал Иосифу Виссарионовичу, что режиссеры хотели узнать мнение [Ворошилова]. Иосиф Виссарионович сказал: может быть, не стоит их сейчас звать, может быть, картина плохая, ругать будем. Они люди нервные. А когда начался просмотр и прошли первая и вторая части, Иосиф Виссарионович сказал: теперь можно позвать режиссеров, Борис Захарович, попросите, чтобы они приехали. И тогда Борису Захаровичу пришлось нас вызвать против своего желания и против своей воли. [...]

Гагарина. Если резюмировать так: даже лучшие картины появлялись на свет вопреки воле и участию руководства.

Г. Васильев. Во всяком случае, без помощи, а иногда с помехами.

С. Васильев. Во всяком случае, без инициативы. Все идет от режиссера.

У Шумяцкого были свои любимчики. Например, на московской фабрике в очень хороших условиях работал Александров, который всегда пользовался преимуществами. И на ленинградской фабрике он неплохо относился к Эрмлеру, к Козинцеву тоже. Но во всяком случае, возникновение их картин происходило не по его, а по их инициативе.

Гагарина. Я бы хотела, чтобы вы углубили два вопроса. Первое — то, что вы говорили о всей системе, о неравномерности запуска картин в производство. И второе. Поскольку здесь не только два режиссера, но и директор группы, мне хотелось бы поставить перед вами такой вопрос: кто отвечает за финансовую сторону дела у вас, кто распоряжается кредитами, каковы взаимоотношения между режиссером и директором? Причем говоря не об одной вашей группе.

Г. Васильев. Первое. Относительно запуска и всяких таких вещей. Вот вам пример этого года. Сейчас фабрика поставлена в такое положение, что сразу придется запустить три-пять картин в феврале, три картины в марте, потом будет громадный перерыв, а потом, в декабре, ввалятся на фабрику картин девять-десять, и будет невероятная толкучка, вызванная тем, что все остальные сценарии не готовы и будут готовы к июлю месяцу, а к запуску они будут готовы лишь в ноябре — декабре. И это, конечно, страшное бедствие для фабрики, потому что будет толкучка, давка, не будет хватать ни аппа-

ратуры, ни света — ничего. А сейчас почти никто не снимает на фабрике, все картины закончены, и некому снимать.

Теперь вопрос о том, как это урегулировать. Здесь есть маленькая демагогия. Говорят сейчас о том, что «Ленин в Октябре» сделан за три с половиной месяца. Но это не метод. При тех условиях, в каких это происходило, это не метод. Это то же, что было проделано в свое время на нашей фабрике с картиной «Встречный» тоже под руководством Шумяцкого, по его почину и под его непосредственным наблюдением. Что при этом получается? Просто закрывается вся фабрика, все картины, которые находятся в производстве, и вся фабрика бросается на одну картину. При этих условиях, если учесть простои всех остальных групп, не говоря о моральных потерях, потому что каждый творческий работник в таком случае теряет все свои надежды и все свои возможности, то фабрика терпит огромные потери. Темпы производства одной картины развиваются невероятно, а остальным говорят: сиди и не рыпайся — будет работать Ромм по «Ленину в Октябре». Для фабрики это убытки в миллионы рублей. Стоимость «Встречного» — это несколько лишних миллионов рублей, то же самое по «Ленину в Октябре» — это примерно 2,5—3 миллиона лишних. Можно ли считать это нормальной системой работы? Конечно, нет. Но можно ли работать быстрее, конечно, можно.

Вот я вчера предлагал на производственном совещании на фабрике одну систему мероприятий, которая применяется директором Корда на «Лондонфильме»,— производственником и капиталистом, который отлично знает требования производства и сам заинтересован в расходовании денег. При очень небольшой площади фабрики он успевает делать шесть картин, то есть это почти то, что дает наша громаднейшая фабрика. Как он этого достигает?

Во-первых, замечательной постановкой сценарного дела. Нет перебоев в заготовке сценариев. Дальше он организует производство конвейера. Он делит картины по запуску в определенный период. Картина должна занять два месяца павильона, если будет непрерывно в павильоне сниматься. Он за два месяца запускает три картины. К павильону «А» прикрепляется такая-то картина, к павильону «Б» прикрепляется такая-то картина. Внутри павильона строится декорация данной картины. Сегодня снимают, завтра снимают, нет ни минуты простоя. Вся фабрика набрасывается на эти три картины. В данный момент она силится обслуживать эти три картины. Кончились эти два месяца — эти три картины — фьюить, павильоны отсняты, и запускаются следующие три картины. Нет простоя, не тратится ни секунды времени.

Это выгодно режиссеру, актеру, потому что они не расхолаживаются из месяца в месяц, не мешают друг другу, нет толкучки, и цеха знают, что они обслуживают определенные группы. Эта система дает возможность рационально использовать производство с огромной эффективностью.

А как обстоит дело у нас? Параллельно сразу снимается одиннадцать-двенадцать картин. Тут павильончик одной картины, там павильончик другой. Трудно наладить обслуживание при таких условиях, и режиссер расхолаживается. Значит, можно подумать о другой системе, потому что он действительно сократит без ущерба срок работы в павильоне, сократит стоимость, увеличит возможности обслуживания. Но над этим нужно подумать. Нужно точно планировать запуск картин по периодам, с учетом мощности студии. Это одна из систем, которая может в корне изменить всю систему нашего производства и срок выпуска картин. Тогда мы придем к тому, к чему пришли на Западе. Там картину снимают два с половиной месяца, а мы снимаем долго. Но у нас много времени уходит на простои, мы ждем, пока освободятся павильоны, площадки, аппаратура. Площадка есть — аппаратуры нет. И оказывается, что мы простаиваем большое количество времени. А снимаем мы, может быть, даже и в более короткий срок. [...]

Гагарина. Существуют поощрения режиссеров, которые раньше срока окончили картину?

С. Васильев. Существуют. Могу рассказать историю с нашей работой. У нас привыкли к перерасходам на фабрике. Вообще считается, что если есть перерасход в миллион рублей, то миллион на такую большую картину — не так страшно. А когда мы сэкономили 500 тысяч рублей, то на фабрике произошло полное смешение всех понятий. Как может быть в кинематографе экономия? Значит, смета была завышена. Но сметы утверждает и создает плановый отдел ГУКа. На основе одинаковых коэффициентов утверждается любая смета любой картины. Значит, какое основание, чтобы смета для братьев Васильевых была бы более выгодна, чем смета для Козинцева и Трауберга? Никаких оснований нет. Но это настолько неожиданно было для всей фабрики, что поднялись страшные разговоры. Даже директора таскали в НКВД проверить, может быть, он жулик и мошенник, а он говорил: даю слово, что я больше никогда экономить не

буду, потому что экономить нельзя при таких условиях. Мы экономили на основании [принципа], утвержденного постановлением ГУКа по премиальной оплате, и мы дали полный баланс. Нам говорят: высчитайте премию. Первый раз в истории кинематографии премия получилась просто баснословная: режиссеры должны были получить по 30 тысяч рублей. Получилась экономия — так давайте деньги. Заработали — так давайте деньги. Так вы знаете, пока шло утверждение, какой только грязи мы не испили на этом пути, не говоря уже о том, что нашего директора обвиняли в воровстве, мошенничестве, хотя я, просто логически рассуждая, говорил: пусть директор у меня мошенник, но ведь он сэкономил 500 тысяч рублей, он их кладет не себе в карман, а возвращает государству. Он мог бы их просто израсходовать, и ему было бы легче работать, однако он сэкономил государству деньги. Так почему же он мошенник? Так вот, не говоря о грязи, которую он испил, сколько было зависти, которая поднялась теперь вокруг этого дела,— это море.

Теперь спрашивается — какое же может быть стремление у работников коллектива что-нибудь делать, когда они знают, что сэкономленные ими, законно заработанные ими деньги могут быть им не выданы? Таким образом, стимула не будет, и этого стимула по существу нет на фабрике. [...]

Гагарина. На фабрике имеются штатные актеры?

А. Гинзбург. Имеются в очень ограниченном количестве — человек двадцать, причем три четверти в простое. Есть такие, которые не снимаются подолгу — до трех лет.

Гагарина. Мы столкнулись с таким же положением на фабрике «Мосфильм». Чем это вызывается? [...]

С. Васильев. Вопрос очень сложный, потому что его решать пытаемся мы очень долгое время и все-таки не можем найти правильного решения. Вся сложность в том, что у нас система производства построена не по принципу заграничного расчета на определенных актеров. И это правильно, что система не строится у нас так. Мы исходим из содержания картины, из ее тематики, и отсюда вопрос об образе, о типаже и о целом ряде других вещей. Тут есть и третье, и четвертое, и пятое. Есть у режиссеров стремление снимать новых людей. От чего это идет? Часто это идет от самих актеров, потому что они недостаточно интересны, и режиссер ищет людей, с которыми интереснее работать. Часто это идет от беспомощности режиссера в работе с актерами, и он предпочитает взять более квалифицированного актера, нового человека, с которым можно что-то делать.

Третье — это часто идет от того, что примелькались лица, и бывали примеры, когда один актер, в течение долгого времени не снимавшийся на одной студии, переброшенный на другую, будет там с успехом использован. А у нас есть актеры, которые в двух-трех картинах сняты, примелькались, зачем же я их еще буду снимать, лучше я найду других. [...] В чем их несчастье? Наша специфика заставляет актера не работать в промежутках между картинами и между съемками. А если у актера небольшая роль, он снимается, допустим, в ноябре, а потом в июле, то он теряет свою квалификацию и ничего не приобретает. Вот они и воют, и правильно воют, что им нужно найти правильную форму существования, допустим, при театре. Пусть это будет один лишний театр, который будет обслуживаться актерами, работающими одновременно и в театре, и в кинематографии. Зато заполучить их будет гораздо легче, чем актеров из других театров. А у них будет постоянный актерский тренаж, они будут расти и повышать свою квалификацию. Режиссеры будут их видеть в новых их качествах и с охотой их брать. Мы это дело предлагали, но Шумяцкий категорически на это дело не шел. Он был противником даже таких творческих студий-мастерских, какая, например, была создана режиссером Юткевичем, который собрал ряд молодых режиссеров и организовал из них мастерскую. Но Шумяцкий этому делу всячески противодействовал и в конце концов добился того, что студия сама распалась.

Мы попытались в свое время организовать мастерскую и подали соответствующую декларацию-заявку, но Шумяцкий категорически воспротивился этому делу. Правда, мы контрабандой все-таки воспитали одну молодую творческую группу, которая сняла фильм «За советскую Родину», но в последнюю минуту им было предложено убрать из картины титр, гласящий, что они работали под художественным руководством братьев Васильевых. Но они воспротивились и оставили все-таки этот титр до сих пор[3].

Так что тенденция была на всяческое уничтожение подобного рода организмов воспитательного порядка. [...]

Предисловие и публикация Е. Левина

[3] Этот титр в фильме сохранился. Режиссеры картины — братья Р. и Ю. Музыкант.

Юз Алешковский

Кенгуру

4

Сам понимаешь, расстались мы с профессором друзьями. Веришь, плакал старикашка на груди у меня перед тем, как его дернули.

— Я,— говорит,— за этот месяц прожил с вашей, Фан Фаныч, помощью огромную жизнь и не считаю, что изменил Дашеньке — ей, Коля, с баррикады в висок булыжник пролетариата, если помнишь, попал.— Спасибо, дорогой Фан Фаныч! Лично я, не беря с собой никого по делу, прощаю все зло мира за радость знакомства с вами и ничего не боюсь. Ни-че-го! Справедливость восторжествует!

У старикашки милого действительно страх пропал. Разделся догола, закурил сигару и ходит себе из угла в угол, лекцию мне тискает, про образ жизни кенгуру. Я ему сказал напоследок пару слов насчет торжества справедливости.

— Торжество,— говорю,— уже было, да прошло. Свечи погашены, лакеи плюгавые фазанов дожирают. А нас с вами, голодных и холодных, на том торжестве не было, нет и не будет...

Тоскливо мне без него стало. Тоскливо. Ласточек я велел Кидалле больше не присылать, так как мне надо организовать накопленные знания, посочинять сценарий и набросать пару версий и вариантов. Лежу целыми днями. Курю, и дымок все улетает, неизвестно куда... На солнечные часы смотрю. Окон, Коля, в камере, действительно не было, не лови меня на слове, а солнечные часы были для садизма, и черт его знает откуда бравшаяся тень показывала мне время. Тоска, падла, тоска. Почти не хаваю, «Телефункен» не включаю. От постельного белья Первой Конной воняет, от хлебушка — кровавой коллективизацией. Читаю «Гудок», он снова выходить начал, «Таймс» и «Фигаро». Кидалле по телефону говорю:

— Переведи ты меня отсюда куда-нибудь в настоящую тюрьму. Тут я чокнусь, стебанусь и поеду. Или пожар устрою. Сожгу простынки Тухачевского, стулья Орджоникидзе, указы Шверника, болтовню Троцкого, полотенце Ежова, «Три мушкетера» Бухарина, «Государство и революцию» Ленина! За что ты меня изводишь? Хочешь, возьму на себя дела ста восьмидесяти миллионов по обвинению в измене Родине? Хочешь самого Сталина дело на себя возьму? Не хочешь? Тогда давай пришьем ему сто девятую: злоупотребление служебным положением и семьдесят четвертую, часть вторую: хулиганские действия, сопровождающиеся особым цинизмом? Молчишь, мусорина поганая, фашист, трупную синеву твоих петлиц в гробу я видал. Переведи меня отсюда в одиночку, пускай лед на стенах и днем прилечь не дают! Переведи! Печенку на бетоне отморожу, чахотку схвачу, косточки свои ревматизмом кормить буду, сапоги твои вылижу, пускай глаза мои оглохнут, уши ослепнут, только переведи! Переведи меня в лед и в камень, где Первой Конной не воняет, Перекопом, правой оппозицией, коллективизацией, Папаниным на льдине, окружением бедных солдатиков, сука, при чем тут я? Переведи, умоляю! Дай мне заместо пива и раков света кусочек дневного за решеткой! Я на ней сам с собой в крестики и нолики играть буду, ну кому ж я мешаю? Кому я ме-ша-ю???

Хипежу, Коля, а сам чувствую, вот-вот чокнусь, вот-вот стебанусь, вот-вот поеду. Кидалла молчит, терпеливо выносит оскорбления в разные высокие инстанции и в круги, близкие к взятию Зимнего. Ничего не щелкает, «Буденный целует саблю» от юного безбородого Кырлы Мырлы не отодвигается, рыло надзирательское не появляется и в зубы мне маховиком не

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 1.

тычет. Побился я в истерике, но все бесполезно, и забылся вдруг. Под наркоз меня Кидалла бросил. Тогда я, разумеется, этого не знал.

Выхожу из наркоза обалдевший и связанный по рукам и ногам. Лежу почему-то на полу, на свежем сене, перед глазами миска сырой морковки и незнакомые веточки с листиками. Оглядываюсь. Обстановка камеры все та же. Только почему-то у Кырлы Мырлы на портрете борода стала отрастать и в шнифтах безумный блеск появился. Уставился он на меня и словно говорит: «Хватит, Фан Фаныч, мир объяснять! Надоело! Пора его, паскуду, перелицевать!»

Да, Коля, чуть не забыл! Ряд картин и фотографий исчез почему-то со стен. «По большевикам пошло рыдание», «Ужас из железа выжал стон», «У гробов Горького, Островского и других», «Сталин горько плачет над трупом Кирова», «Карацупа и его любимая собака Индира Ганди», «Кулаки на Красной площади», «Маршал Жуков на белом коне» — все эти картины, Коля, и фотографии исчезли и на ихних местах появились другие. «Наше гневное НЕТ!!! — кибернетике, генетике, прибыли, сверхнаживе, джазу, папиросам «Норд», французской булке и мещанству». Рядом «Члены Политбюро занимаются самокритикой», «Жданов сжигает стихи Анны Ахматовой», «Конфискация скрипичного ключа у Шостаковичей и Прокофьевых» и немного повыше «Микоян делает сосиски на мясокомбинате имени Микояна». Я подумал, что в верхах произошли кое-какие изменения и наверняка кого-то шлепнули. Потом оказалось — предгосплана Вознесенского...

Руки у меня затекли. Дотянулся губами до морковки. Пожевал. Понюхал листики. Слышу, какие-то радостные голоса: «Ест! Ест!.. А я уж хотел с женой и детьми прощаться!! Ест! Главное — нюхает! Поздравляю вас, Зиночка, с орденом Красной Звезды!» Я говорю Кидалле:

— Послушай, холодное ухо — горячая печень, если ты меня не развяжешь, то я обижусь и уйду в несознанку!

Нет ответа. Но вот наконец-то «Наше гневное нет — французской булке!» отодвигается от «Иуд музыки нашей», и в камеру на цирлах входит милая, более того, Коля, прекрасная, только что-то уж очень бледная женщина. Молодая. Лет двадцать семь — тридцать пять. Волосы искрятся. Мягкие. Пышные. Русые. Близко-близко ко мне подходит. Я поневоле смотрю снизу вверх. Вижу ямочки на коленках, молока в них налить парного и лакать, и сердце у меня заходило ходуном, если бы не веревки, выскочило бы из ребер! Вижу трусики голубые, Коля, и в глазах потемнело от душной крови. Смотрит женщина сверху вниз на меня связанного, нежно улыбается, присела на корточки, по лицу погладила, я успел пальцы ее холодные поцеловать, и говорит:

— Ну, успокойся, милый, успокойся, хороший... Тебя любят... Тебя жалеют... Тебя в обиду никогда не дадут.

— Я,— говорю,— спокоен уже, спасибо, но кто вы? И согласитесь, что связанный по рукам и ногам Фан Фаныч не может вполне соответствовать такой королеве, как вы. Вы похожи, ха-ха, на Польшу до первого раздела!

А она мне, Коля, словно глухая, опять говорит:

— И глаза у тебя, как сливы лиловые в синей дымке. Я вижу в них себя. Глубоко-глубоко... На донышке колодца... Это я плещусь... Это — я... Милое, хорошее, славное, красивое животное... Губы у тебя замшевые... Уши нежные... Ноги сильные...

Что за херня, занервничав слегка, думаю и говорю:

— Развяжите меня, пожалуйста. Руки затекли и, извините, пур ля пти не мешало бы...

Смотрю — берет женщина баночку, расстегивает, вытаскивает, а он стоит, и я никак помочиться не могу.

— Послушайте,— говорю,— вы не можете ответить, до каких пор я буду связан, и передайте Кидалле, что он, псина мусорная, погорел с делом о кенгуру. Я не Рыков и не Бухарин, и не Каменев и издевательств не потерплю. Ими меня вообще не удивишь, как говяжьей кровью Микояна на мясокомбинате имени Кагановича.

Помочился лежа. А она снова нежно гладит меня по волосам, перебирает их и мурлычет так нежно, что понт какой-нибудь просечь в ее голосе, Коля, абсолютно невозможно.

— Милое, странное животное... Ты, наверное, скучаешь по своей Австралии... Поэтому у тебя глаза грустные... и лапы дрожат... и сердце бьется... Тук-тук-тук... Совсем, как у нас... совсем, как у нас...

Я психанул, задергался, но повязали меня крепко, и кричу Кидалле:

— Мусор! Какая каракатица е.... твою маму? Какой зверь? Жива ли вообще твоя мама? Если жива, то приведи ее в свои органы! Пусть полюбуется, как ее сыночек пьет

кровь из безумной женщины и нормального человека Фан Фаныча! Приведи! Может, крови тебе моей мало? Тогда говна поешь, мочи попей, закуси моим сердцем, падаль!.. А ты,— спрашиваю несчастную, потому что никаких сомнений насчет того, что она поехавшая, у меня не осталось,— ты думаешь, я — кенгуру?

Теперь, Коля, я приведу тебе полностью весь наш разговор.

— Ты думаешь, что я — кенгуру?

— Наверное, мой милый заморский друг, ты мне хочешь что-то сказать?

— Не коси, не коси! Фан Фаныча на понт не возьмешь! Я не кенгуру! Я битая рысь и тертая росомаха!

— Только не кусайся... Ай, ай! Тебе бобо... Хочешь что-то сказать и не можешь? Не можешь, бедный? Я понимаю: тебе не хочется лежать связанным. И людям это тоже не по душе. У тебя есть душа?

— Нет! — говорю вслух,— Фан Фаныч не битая рысь. Фан Фаныч — обоссанный котенок. Битой рыси судьба не заделала бы такое крупное фуфло и не приделала бы заячьи уши! Битая рысь осталась бы в свое время в Эфиопии, а не испугалась бы итальянских фашистов и не отвалила бы на Советскую Родину. Фраер! Моральный доходяга! Лагерная параша! Ты мог сейчас вот, в эту секунду, пить кофе с императором Селассие, а не валяться в подвалах Чека! Подонок!

— Я тебе не враг. Ты мне нравишься. Ты хо-ро-о-о-ший... Я люблю тебя гладить... Понимаю: ты кажешься себе человеком... Думаешь, я не понимаю?

— Сука! Тебя электрошоком лечить надо! Молчи, а то я тоже поеду! Молчи!

— Зачем же ты губы кусаешь? Дай, я вытру пену... Вот так... Ой! Повторяю: тете — бобо!

— Сгинь, чертила! Сгинь!

— Успокойся... Я за ушами тебе почешу... Приятно? Ты ведь не знаешь, что мы с помощью оптических преобразований сняли с нервных окончаний твоего гипоталамуса человеческий образ... Бедный. В зоопарке почти все животные, кроме птиц, змей, черных пантер и орлов, воображают себя похожими на людей и совершенно равнодушны к своим зеркальным отражениям... Но ты не человек. Ты — славный, грустный, сильный, злой кенгуру. Но ты не будь злым. Поешь! Не отплевывайся! Без еды ты умрешь, и тете будет тебя жалко! Тетя не хочет, чтобы ты умирал. Поешь, милый, поешь.

— Ну, Кидалла! Ну, хитроумная помесь гиены со всей блевотиной мира! Честно говоря, я тобой восхищен. Молодец! Но ты загляни в свою душу! Загляни! Трухаешь ведь! Не заглянешь! А знаешь, почему? Не знаешь! И я не скажу. Помучайся. Попытай меня. Но я и под пытками не скажу, почему ты трухаешь заглянуть себе в душу! Прокурора по надзору давай, гадина! Я голодовку объявляю! Требую прокурора по надзору!

— Ты ведь пятые сутки не ешь. Не хрипи, не хрипи. Я буду кормить тебя насильно. Мы не можем позволить тебе умереть.

— Убей меня, Кидалла! Я плачу и умоляю, убей! Я за одно за это до конца времен буду Бога молить, чтобы простил он тебя и успокоил! Чтобы он успокоил всех, подобных тебе. Убей! Убери женщину! Она же больная! Убей меня, Кидалла!

— Открой рот... открой... Тихо. Так ты голову разобьешь. Это — йод. Жжет? А ты не бейся, не бейся... Открывай, гадина, рот, в конце концов. Ешь морковку, скотина проклятая! Извини, но, кажется, в тиграх меньше злобы и ярости, чем в твоей кенгуриной душе! Ешь, говорю!.. А-а-а! Отпусти палец, мерзавец паршивый! Отпусти сейчас же!

— Развяжи, тогда отпущу. Не развяжешь, буду грызть, пока всю руку не отгрызу. Развязывай!

— Больно? И учти: каждый раз, когда ты будешь кусаться или отказываться от пищи, я буду бить тебя током. Вот так! Не нравится? А ты ешь... Не нравится? Я прибавлю ампер. Ну как? Больно? Верно: больно... Бедный зверь, ты сам себе делаешь хуже.

— Ну, суки позорные!.. Дайте мне зеркальце! Дайте мне на одну только секундочку зеркальце! И если я кенгуру, то я все схаваю и еще попрошу! Дайте мне очную ставку с Фан Фанычем! А-а-а-а! Дайте мне зеркальце!

Тут, Коля, Фан Фаныча вдруг осенило, что он — фраерюга, недобитая после нэпа, и не вертухаться надо и не прокурора по надзору звать, а косить самая пора пришла. Косить, Коля! Как Фан Фаныч мог угрохать столько нервов и здоровья, доказывая что он человек с большой буквы, звучащий гордо? Косить, Коля, косить! Но Фан Фаныч забыл начисто, какие звуки издают кенгуру, когда им больно или голодно, холодно или опасно. Забыл! Притих Фан Фаныч, положил голову поудобней на свежее сено, плачет первый раз за эти пятилетки и вспоминает, но вспомнить никак не может. Отшибло память током у Фан Фаныча.

Чокнутая женщина упала на тахту, умаялась, видно, и уснула. Засмотрелся Фан Фаныч

на картинки «Ленин с Крупской на елке», «Изгнание питерскими рабочими дворян из Ленинграда» и тоже закемарил.

И снится ему, что спит он в теплой темноте тишины, сытый, спокойный, и ничего у него не болит, ничего ему неохота. Только вот так бы спать, спать, спать в тепле, в темноте, в тишине, спать, спать, спать. Но кто-то вдруг тормошит Фан Фаныча, толкает в бок раз, другой, будит кто-то Фан Фаныча. Вставай, мол, сукоедина, на развод, конвой замерз. Страшно невозможно. Неохота. В бок толкают, прогоняют из теплой тишины темноты на холодное, на студеное солнышко! А Фан Фаныч шевельнуться не может: руки и ноги у него затекли, и не чувствует он их совсем, совсем. Вот его выворачивают куда-то на мертвый, белый, зябкий свет, подталкивают, отрывают силком, как корку запекшуюся отрывают от болячки, и он зубами цепляется за живую плоть, за шерстинки родимые, мягкие, и вываливается из сумки своей мамы-кенгурихи в мертвую Яузу неподалеку от Дома правительства. Сердце Фан Фаныча остановилось от ужаса, но успел он, пока летел через парапет в мертвый смрад, заорать от того же самого ужаса: «Кэ-э-э-э!» и — проснулся. Шнифтами ворочает. Подбегает чокнутая, заглядывает в них, радуется, воды дала попить. Фан Фаныч руку ей лизнул. Ладошку теплую вылизал. Чокнутая, когда кемарила, между коленок держала ладошку. А то все холодными были у нее руки. Фан Фаныч, не будь идиотом и фраером, еще раз сказал: «Кэ-э-э-э!»

— Вы слышали, товарищ Кидалла? Вы слышали?

— Слышал. Продолжайте адаптировать объект.

Фан Фаныч, мудак, хавал в этот момент морковку и заморскую веточку откусывал, губами листики срывал и от удовольствия шнифты под потолок закатывал. Почему раньше этого не сделал? Непонятно. Мудак, одним словом. И током бы не трясли, и на нервишках сэкономил бы.

— Ешь, солнышко! Я тебя любить буду... я тебя развяжу, если ты перестанешь кусаться и брыкаться. Скажи еще раз свое чудесное «к-э-э-э!»

— К-э-э-э! Всегда пожалуйста,— сказал Фан Фаныч.

— Подследственный свидетель Боленский! Соответствует звук, издаваемый подопытным объектом, одному или нескольким звукам, обычно издаваемым кенгуру в неволе?

— Абсолютно, гражданин следователь! Абсолютно! Тембр! Модуляции! И поразительный феномен кенгуриной артикуляции губ!

— К-э-э-э! — сказал Фан Фаныч и задергался.

— Не дергайся, милый. Развяжу... Ты запомнил, что в этой острой железке — бобо? Бобо... бобо... бобо... не кричи, а запоминай... Давай-ка сначала передние лапы... Вот так... Поворачивайся. Как вспухли! Шевели пальцами, а острым когтем не вздумай царапаться. Бобо? Бобо? Бобо?

— Кэ-э-э! — эх, Коля, какое это счастье, когда развязаны руки и полумертвые вены набухают кровью, и вот потекла она по высохшим моим речушкам и самым тоненьким ручейкам! Потекла, зажурчала моя единственная жизнь!

— Кэ-э-э-э! — говорю, а сам думаю: не бойся, мусорина, Фан Фаныч тебя не укусит. Он мудрый теперь. Развязывай задние лапы, паучиха. Дай-ка я туфельку твою лапой передней поглажу, пыль с нее смахну и прилипший заморский листочек.

— Я ведь говорила, что ты хороший. Я буду звать тебя Кеном. Ладно? Как смешно ты топорщишь губы! И не обижайся. Ты сам виноват, что тебе было больно, упрямый Кен.

И ноги мне она, Коля, тогда освободила от веревок. Но Фан Фаныч — битая все ж таки рысь — не заплясал от радости. Он на карачках прошелся по третьей комфортабельной. Голова у него закружилась, а вообще-то ничего, ходить можно. «К-э-э-э!»

Сутки целые отсыпался, отъедался овощами и фруктами и отдыхал Фан Фаныч. Ходил исключительно на карачках, терся щекой об коленки садистки, нежно теребил губами мочку ее уха, обнюхивал всю, смешно топорщил нос. «Кэ-э-э-э!»

— Кен, ты стал совсем ручным... Ты мило лижешься... Ха-ха-ха! Ты очень мило лижешься! Может быть, я тебя волную? Учти, Кен, мочка уха — эрогенная зона! Ах ты, шалун! Вот я разденусь, а ты погладь меня лапкой... мурашки... мурашки... лизни мою грудь... и другую... теперь под грудью... славный, сильный, нежный кенгуру. Не кусай соски, не кусай...

Она, между прочим, не одеваясь, сказала:

— Разрешите, товарищ Кидалла, доложить? Эксперимент, проводившийся в течение семи дней, неопровержимо подтвердил нашу гипотезу о частичной, а подчас и полной адаптации подследственного к новым речевым и двигательным функциям после применения прогрессивных методов активного воздействия. Подтверждена также гипотеза о возможности

прививки подследственному, во время циклической подавленности, органического самоощущения кенгуру!

Она докладывала, а я лежал на полу, слушал и радовался, что все страшное позади. Позади.

— Вы можете быть свободны, Зина. Представьте отчет и график дегенерации объекта. А ты, Тэдэ, давай, садись за показания. Хватит филонить. Половине человечества жрать нечего, в Индии дети от недостатка белков погибают, больших друзей Советского Союза реакция США в тюрьмы кидает, и не хрена прохлаждаться на всем готовом, когда горит земля под ногами империализма. Понял меня?

— К-э-э! — говорю и на Кырлу Мырлу кнокаю. У него борода еще гуще стала, повзрослел за эти дни. А Ильич, наоборот, лысеть начал, глаза прищуривать.

— Товарищ подполковник,— говорит Зиночка,— я думаю, что быстрая регенерация нежелательна.

— Вы плохо знаете эту бестию, не верю я в его искренность, лейтенант, виноват, старший лейтенант, но ладно, пусть отходит. Завтра я его расшевелю. Отдыхайте.

«Гитлер выпивает яд» — картина Кукрыниксов отъезжает, Коля, от «Сталин обнимает Мао», и тут я приноровился и задней ногой такого выдал старшему лейтенанту поджопника, что она, наверное, как волк в «Ну, погоди», летела от Лубянки до площади Революции. А стена сдвинулась.

Жду. Но никто за мной не канает и не волокет в кандей. Включаю «Телефункен». Давно не слушал родимых последних известий. Странно все-таки было мне, Коля, что доброй славой среди своих земляков пользуется молотобоец, член горсовета Владлен Мытищев, когда труженики Омской области сдали государству на 10 000 пудов больше, ибо выборы народных судей и народных заседателей прошли в обстановке невиданного всенародного подъема, а партия сказала: «Надо!» и народ ответил: «Будет!», следовательно, термитчица коврового цеха Шевелева, протестуя против происков сторонников нового аншлюса, заявила советским композиторам: «Так держать!» Подписка на заем развития народного хозяйства минус освоение лесозащитных полос привело канал Волго-Дон на гора доброй славы досрочно встали на трудовую вахту в день пограничника фельетон обречен на провал Эренбург забота о снижении цен простых людей доброй воли и лично товарища руки прочь...

У меня, Коля, от этих последних известий, читал Юрий Левитан, мозги встали раком. Но почему бы, Коля, почему, ответь мне, не заработать тогда всем радиостанциям Советского Союза, почему бы не передать Юрию Левитану сообщение ТАСС о проведении органами государственной безопасности выдающегося эксперимента, в ходе которого были получены доказательства возможности направленной дегенерации высшей нервной деятельности человека и регенерации в его мозгу впервые в и-сто-ри-и импульсов самоощущения особи другого вида! Эксперимент проводился на гражданине Советского Союза Мартышкине! Чувствует себя гадина и проказа изумительно антисоветская рожа пульс давление не оказывали артиллерийским залпом в городах-героях! Слава передовой со-вет-ской на-уке!

Почему, Коля, Юрий Левитан не передал такого важного, исторического, можно сказать, сообщения? Пускай бы молотобоец Мытищев и борец за мир Эренбург узнали, как у меня сердце перехватило от страха при виде безумной женщины в белом халате, и как оно, слабея, почуяло, что, наверное, не одолеет всенародный подъем в день пограничника. И пускай бы народные заседатели дотронулись языками до острой железки-бобо, которой трясли мое тельце током, и пускай бы народные судьи превратились вместе с термитчицей горячего цеха на миг в побитое животное кенгуру и побито жевали бы заморские листочки, и выблевывали бы их на казенный пол третьей комфортабельной вместе с застрявшими в бронхах остатками человеческой души, а потом подписались бы на заем развития народного хозяйства... Ладно. Отодвигается вдруг, Коля, «Карацупа и его любимая собака Индира Ганди» от «Вот кого уж никак нельзя заподозрить в симпатиях», и в камеру мою рыбкой влетает курчавый смешной человек. Стукается лбом об «Утро на заре рассвета рабочего движения в Москве», садится на «Телефункен», хватается за голову и говорит:

— Что я сделал? Что я сделал? Что я сделал?

Набираю ногтем твой номер, Коля, и говорю Кидалле:

— Докладывает рядовой МГБ Тэдэ, он же кенгуру Кен. Регенерация прошла успешно. Чувствую себя человеком. Наблюдаю усиленный рост бороды на лице гражданина Кырлы Мырлы, с которым в преступном сговоре переделать весь мир не состоял, первый раз вижу. Всегда готов встать с головы на ноги. Посвящаю себя столетию со дня рождения и смерти Маленкова. Ура-а-а-а!

— Я же тебе сказал, фашистское отродье,— отвечает Кидалла, что этот телефон исключи-

тельно для внутренних раздумий и сомнений. Органам и так известно, что́ с тобой происходит. Не забывай о процессе. Ты хотел познакомиться с низкопоклонником Норберта Винера Карцером. Карцер перед тобой.

— Ах, значит, это вы господин-гражданин Карцер,— говорю я смешному курчавому человеку с глазами барача, прибывшего на мясокомбинат имени Микояна.— Гутен морген, гражданин-господин Карцер. Кто вам помогал забыть Ивана, не помнящего родства? А?

— Что я сделал? Что я сделал? Что я сделал? — уставившись бараньими глазами в «Позволительно спросить братьев Олсоп», бормочет Карцер.

— Встаньте,— говорю,— и сядьте на стул, не превращайтесь в утконоса, он же сумчатый гусь-лебедь. Стыдно!

— Что я сделал? Что я сделал? Что я сделал? — долдонит и долдонит Карцер, а я говорю:

— Послушайте, нельзя задавать органам таких вопросов. Вообще никаких вопросов не надо задавать! Иначе быть беде! Вы член кассы взаимопомощи? — Я решил, Коля, что Карцеру необходимо побыть в моей шкуре.

— Естественно. Кто в наше время не член кассы взаимопомощи? — вдруг, ожимши, отвечает Карцер.

— Когда последний раз брали ссуду?

— Перед женским днем.

— Сколько?

— Две тысячи, а что?

— Фамилия?

— Карцер.

— Который?

— Валерий Чкалович. Папа изменил мое отчество в знак уважения к великому летчику.

— Итак, перед женским днем, вы, Валерий Чкалович, недовольные тем, что за подписку на заем с вас выдрали всю получку, растерзали прогрессивку и расстреляли квартальные, получили ссуду в две тысячи рублей. С рассрочкой?

— До дня медицинского работника.

— Вам известно, что́ за деньги находились в кассе взаимопомощи вашей секретной лаборатории?

— Очевидно, бывшие в обороте кассы.

— Чем пахнут деньги, по-вашему?

— По-моему, ничем. А что вас все-таки интересует?

— Меня интересует факт получения вами из сберкассы взаимопомощи денег, не пахнущих ничем, но принадлежащих швейцарской разведке!

— Боже мой!

— Кто из ваших сотрудников в дни получек говорил: е... я кассу взаимопомощи?

— Уборщица Танеева, сантехник Рахманинов Ахмед и физик-теоретик Равель.

— Вот они-то и останутся на свободе. Есть у нас все ж таки настоящие советские люди! Вы расписались в получении ссуды?

— Конечно. Честное эйнштейновское! Честное курчатовское! Но что вас все-таки интересует?

— Хватит финтить, Карцер! Хватит уходить от откровенности! Пора кончать с инфантилизмом тридцатых годов!

— Что я сделал? Что я сделал? Что я сделал?

— Я отвечу на ваш вопрос, но не раньше, чем мы убедимся, что нас не видят и не подслушивают профсоюзы. Они возомнили себя, видите ли, школой коммунизма! Тогда как последней являемся мы, органы!

— Совершенно справедливо! Наш профорг Бахмутова — ваш секретный сотрудник! Что я должен сделать в плане борьбы с инфантилизмом тридцатых и двадцатых годов?

— Плюньте три раза и размажьте сопли вон на том цветном фото.

— На «Вот кого уж никак нельзя заподозрить...»?

— На это и дурак невинный плюнет. На другое, которое слева. Да, да!

— На это фото я отказываюсь плевать категорически. Это — святотатство! Глумление и самооговор! «Рабочие ЗИСа получают прибавочную стоимость» — гордость нашей фотографии! Я не могу! Разрешите плюнуть на «Изобретатель Эдисон крадет у гениального Попова граммофон»?

— Не разрешаю. Если вы не харкнете на «прибавочную стоимость», мы уничтожим вашу

докладную записку о целесообразности создания программного устройства, моделирующего суровые приговоры врагам Советской власти задолго до предварительного следствия.

— Только не это! О, нет! Только не смерть моего любимого детища! В конце концов прибавочная стоимость не перестанет существовать от одного и даже от трех плевков и зисовцы будут ее регулярно получать. Правда, товарищ?

— Я тебе не товарищ! Я тебе гражданин международный вор Фан Фаныч. А товарищ твой в Академии наук на параше сидит и на ней же в загранку летает! Ясно?

— Абсолютно ясно. Однозначно вас понял. Я чувствую, гражданин международный вор, что вы знакомы с электроникой и нам есть, о чем поговорить.

— Рассказывайте, Валерий Чкалыч!

— Что?

— Все!

— Что я сделал? Не мучайте же меня неизвестностью! Что я сделал?

— Вы сконструировали, Валерий Чкалович Карцер, ЭВМ, которая прекрасно себя зарекомендовала на службе в наших органах и высвободила таким образом немало рабочих рук из предварительного следствия. Это дало нам возможность перевести их на кровавую исполнительскую деятельность и в сферу надзора. Что вас заставило сконструировать ЭВМ?

— Категорический императив постигнуть тайны материи, объективное состояние научной мысли на сегодняшний день, различные философские и социально-правовые предпосылки, полный апофеоз позитивизма, а также жажда ускоренного развития эстетики количества. Количество — прекрасно! Кроме всего прочего, я хотел бы, чтобы это осталось между нами, гражданин международный вор Фан Фаныч, мы не можем ждать милостыни от природы. Взять ее у нее — наша задача!

— Вы и ваши близкие подвергались когда-либо нападению одного или нескольких грабителей?

— Простите, но какое это имеет отношение к делу, к которому я в свою очередь не имею никакого отношения?

— Молчать! Вопросы задаем мы!

— Только один вопрос, гражданин Фан Фаныч!

— Ну!

— Вы слушали Седьмую?

— Седьмая отсюда не прослушивается. Слева от нас, очевидно, вторая, справа — четвертая.

— Извините, но я имел в виду Седьмую Шостаковича. Симфонию.

— Интересное обстоятельство. Итак, уже во время блокады, успешно руководимой товарищем Ждановым, вы слушали Седьмую симфонию Шостаковича.

— Вам это известно?!

— Нам известно все. Мы читаем «Гудок» и «Таймс». Продолжайте.

— Недавно я возвращался из большого Георгиевского дворца, где товарищ, извините, гражданин Шверник вручил мне... можно ли здесь произносить это имя? Орден Ленина. На одной из темных улочек Зарядья я был остановлен неизвестным, вежливо попросившим у меня прикурить. Он долго прикуривал свою сигарету от моего «Норда», виноват, «Севера». Возвратившись домой, я обнаружил исчезновение с лацкана пиджака... мне трудно об этом говорить... Да! Я тут же заявил куда надо... Больше всего меня удивило то, что, прикурив, неизвестный приятным голосом произнес: «Благодарю вас!» Мне возвратят орден?

— Скоро будет обмен орденов, поскольку они девальвированы, и вы получите новый. Орден Норберта Винера. Возвратимся, однако, Валерий Чкалович, к вашей мысли насчет «не можем больше ждать милостыни от природы». Знаете, что такое грабитель? Грабитель — это ленивый, нетерпеливый и нервный нищий, которому надоело ждать милостыню и он решил нагло взять ее у прохожего барина, или у рабочего, или у колхозника, или у интеллигента сам. своею собственной рукой. Взял. Вдарил микстурой по темечку. Вышел из-за угла на нового прохожего. Потом на другого, третьего, на четвертого. Взял тот нищий денежку, считая ее своей законной милостынькой, у девушки, взял пенсию у старушечки, взял денежный перевод от сына у дедушки, взял новогодний гостинец у мальчика. Прохожие испугались да и перестали ходить по Большой Первой Конной улице. Ленивый нищий на проспект Коллективизации направился, там всех распугал, потом на улице Павших героев, на площади Индустриализации и в проходных дворах начал грабить. Всех прохожих, в общем, переграбил и перемикстурил. Опустел город. Не у кого больше отныкивать милостыньку ленивому нищему. Некому даже ее ему подавать. И подох тот нищий от голода, холода и струпьев, потому что он не хотел и не умел зарабатывать себе на жизнь, а ждать милостыньку было ему лень. И, подыхая в тупике

имени «Нечева терять, кроме своих цепей», взмолился он тихо и виновато. «Прости меня, Господи, за убиенных прохожих и пошли ты мне хоть одного приезжего с кусочком хлебушка, молю тебя, Господи!» Господь Бог слышал ту молитву и глубоко скорбел, ибо приезжего послать нищему не мог по причине для Бога весьма таинственной. Не ведая зла, не ведал Бог, что ленивые нищие Ленинграда, Сталинграда, Свердловска, Калинина, Молотова, Фрунзе, Кирова и других городов перемикстурили и переграбили всех своих прохожих до такой степени, что последние физически никогда уже не могли стать приезжими. Опустела земля...

Задумался, Коля, на минуту Валерий Чкалович, но ни хрена, ясно мне это было, не дошло до него.

Тогда я по новой говорю:

— Вернемся к кассе взаимопомощи. Машина, которую вы сочинили, на основании всех исходных данных о вашей личности смоделировала преступление, предусмотренное статьями 58, п. 1 а; 58, п. 10; 58,п. 14; 167,п. 2. Вы обвиняетесь в том, что, вступив в 1914 году в преступный сговор с лицом, впоследствии оказавшимся Григорием Распутиным, систематически развращали фрейлин двора, участвовали в пикниках с лидерами эсеров, где и обещали Плеханову портфель министра по делам Австралии и всячески саботировали производство «Катюш» на заводах Форда. За услуги по сбору информации о личной жизни Лемешева и Жданова, оказанные папуасской разведке, вы получили гонорар из кассы взаимопомощи, в чем и расписались. Признаете себя виновным в предъявленных вам обвинениях и согласны ли с суровым приговором: высшая мера социальной защиты — расстрел?

Ты бы покнокал, Коля, что стало твориться с Валерием Чкалычем. Нет, он не хипежил, не рыдал, в обморок не падал, а стал с пеной у рта доказывать, что обвинение внутренне противоречиво, что оно — плод несовершенного еще алгоритмирования, что наши полупроводники выходят из строя чаще американских и что с Распутиным он никогда не был знаком. Но я его, гада, припер-таки к стенке.

— Выходит,— говорю,— вы сконструировали машину для заведомого ошельмования советских людей, и по вашей вине уже расстреляны 413 851 человек и столько же находится в живой очереди на ликвидацию? Вот вы тут долдонили: «Что я сделал? Что я сделал?» А надо было тогда, когда вы решили не ждать милостыни от природы, спросить себя: «Что я делаю? Что я хочу сделать?» Вы знаете, что вместе с вами на скамье подсудимых будет сидеть сам Андрей Ягуарович Вышинский по обвинению в заражении рядом венерических болезней работниц «Трехгорной мануфактуры» и в попытке покушения с помощью народных средств на презумпцию невиновности! И партия вам этого не простит!

— Будь проклят миг, когда мама почувствовала во мне физика! Будь проклят позитивизм! Будь проклята наука! Что я наделал! Дайте мне новую жизнь, и я с протянутой рукой буду просить по долинам и по взгорьям милостыню у природы! Дайте мне новую жизнь и скажите, при чем здесь я и папуасская разведка?

— А при чем здесь, сука ты ученая, я и кенгуру?— спрашиваю в свою очередь Валерия Чкаловича, и надоел он мне, рванина, хуже горькой редьки. Ходит, что-то шепчет и заплевал все фотографии на стенах.

А от Кидаллы ни звука. Кидалла молчит. Включаю «Телефункен», ловлю Лондон и узнаю, что в данную минуту в Кремле происходит Всесоюзная конференция карательных органов, на которой доклад о дальнейшей механизации и автоматизации работы органов делает товарищ Кидалла. Послушали мы через Лондон и сам доклад. Потом были прения, но их заглушила радиостанция английской компартии, которая считала, Коля, что наши массовые репрессии не имеют ничего общего с теорией и практикой социалистической революции, что приходить от них прогрессивному сознанию в ужас в высшей степени преступно. Руки, мол, прочь от исторической необходимости, сволочи международной арены!

А Валерий Чкалыч, между тем, Коля, поехал. Мне его даже жалко стало. Я ему говорю, что если бы не ты, я бы еще ждал и ждал своего часа и не знал бы, не ведал, что я являюсь убийцей и насильником заключенных животных. И мне, говорю, в гробу я видел твою тягу просечь тайны материи, не легче от того, что если б не ты, то другой мудила с залитыми любопытством глазами, допер бы до создания ЭВМ для МГБ, которая, как ты видишь, дорогой Валера, и тебя самого жестоко погубила. Погубила, и не видать теперь тебе ни конторских счетов, ни родного арифмометра, ни тихого чая по вечерам за чтением разгневанной «Вечерки», не видать тебе ни закрытых симпозиумов, ни открытых партсобраний, ни вождей первого мая и седьмого ноября, ни сеанса одновременной игры с Ботвинником и законного морального разложения с субботы на воскресенье. Раз надоело тебе на пальцах

считать, то вот и получай от своего любимого быстродействующего детища за связь с папуасской разведкой через кассу взаимопомощи. Получай, пытливый ум, получай!

Только я ему это сказал, Коля, как он вдруг харкнул на «Пашу Ангелину в Грановитой палате примеряет корону Екатерины II», потом на «Нет Вадиму Козину!», встал по стойке смирно, отдал честь полотну «Органы шутят, органы улыбаются» и говорит:

— Разрешите доложить, товарищ Сталин, что прошу вас разрешить доложить вам о том, что докладывает зам. генерального конструктора Валерий Карцер. Мною прокляты последние достижения научной мысли, на оккупированных территориях сорваны погоны с шинели Акакия Акакиевича, выше честь нашей партии, и всех к позорному столбу трудовой вахты самокритики. Вынашивал. Прикидывался. Силился. Сливался. Так точно! Жил под личиной! Брал под видом выведения в НИИ красоты почтовый ящик номер 8 родинок капитализма. Являлся змеей на груди партии и народа по совместительству.

Неоднократно втирался и переходил барьер непроходимости общественных уборных, формулы оставлял, одновременно сожительствовал. Разрешите забрать пай, а рабочие чертежи уничтожить. Есть — расстреляться по собственному желанию!

Смотрю, Коля, раздевается мой Валерий Чкалыч до трусиков и встает к стенке. Закрывает своим телом «Кухарки учатся руководить государством» и акварель «Сливочное масло — в массы!» и говорит:

— Готов к короткому замыканию!

Я понял, что мозга у него пошла сикись накись, как в электронной машине, и сам перетрухнул: пришьет еще Кидалла за вывод из строя важного государственного преступника вышака, и тогда ищи гниду в портмоне, где она сроду не водится.

— Валера,— говорю,— не бэ! Все будет хэ! Попей водички, голубчик, иди, я тебя спать уложу, извини, что такую злую тебе покупку с кассой взаимопомощи заделал, но пойми, обидно мне было ждать чуть не двадцать пять лет своего дела, а вынуть из колоды кенгуру.

До меня из «Телефункена» бурные аплодисменты доносятся через Лондон со Всесоюзного совещания карательных органов и оттуда же, представь себе, Коля, звучит голос самого Валерия Чкалыча с комментариями Кидаллы:

— Можно смело сказать, дорогие товарищи и коллеги из стран народной демократии, что человек-надзиратель ушел в далекое прошлое. Ему на смену пришли последние достижения научной мысли. Это дало нашим подследственным возможность полностью самовыражаться, не испытывая пресловутого комплекса застенчивости, антинародной выдумки Ивана Фрейда, не помнящего родства. Рабочие и инженеры номерных заводов могут смело гордиться своими золотыми руками, давшими нам телекамеры и магнитофоны, ЭВМ и усилители внутренних голосов врага!

Тут на голос моего Валеры снова наложились бурные, продолжительные опровержения Французской компартии, и я возьми да гаркни:

— Объявляется перерыв. Почтим сутками вставания память товарищей Дзержинского, Урицкого, Володарского, Менжинского, Ежова, Ягоды и его верного друга и соратника собаки Ингус! Все — в буфет!

И веришь, Коля, застучали стульями наши куманьки, затопали ногами, им ведь тоже жрать охота и выпить, но Берия очень так громко, из президиума, наверно, хохотнул и сказал:

— Как видите, товарищи, наши враги, даже припертые к стенке, не теряют чувства юмора. Но как указывает лучший и испытанный друг наших органов, дорогой и любимый Сталин, смеется тот, кто смеется последним!

Тут раздался общий веселый смех, слышу: все встали и запели «У протокола я и моя Маша». Щелкнуло вдруг в приемнике, что-то затрещало, лязгнуло, зашумела вода, смотрю: нема в камере Валерия Чкалыча Карцера.

Теперь он тоже академик, такой красивый, седой, руководит каким-то центром статистических расчетов, ведет телепередачу «Вчера и сегодня науки», а тогда я слышал по «Телефункену», как Мексиканская, Голландская, Гренландская и Папуасская компартии захлебывались пеной во рту и доказывали, подонки, что совещания такого быть в Кремле не могло, а оно замастырено отщепенцами, избежавшими возмездия, с радиостанции «Свобода». Инсценируют, так сказать, историю КПСС ее злейшие враги.

Ты извини, Коля, я, конечно, растрекался, а ты не любишь политику хавать, но вот давай сейчас выпьем за тапиров, морских тюленей и птичку-пеночку, и чтобы под амнистию после смерти какого-нибудь хмыря попали в первую очередь они, а потом уж мы с тобой, если, не дай Бог, подзалетим по новой, а уж потом пускай попадают под амнистию академики, писатели, полководцы и продавщицы пива.

Сука гумозная Нюрка у нас на углу каждый раз грамм пятьдесят лично мне недоливает, и что я ей такого сделал, не понимаю? И вообще не желаю с той же самой пеной у рта требовать отстоя пены после долива пива! Может, еще и на колени встать перед вонючей цистерной? Как им, паскудам, хочется унизить нас с тобой, Коля, даже по мелочам, по мизеру! Не дождутся они, чтобы старый международный урка и Коля Паганини требовали долива пива после отстоя пены! Мы лучше цистерну украдем и гвардейской кантемировской дивизии подарим. Пускай солдатики пьют и писают. В казарме, Коля, хуже, чем в тюрьме, но намного лучше, чем в зоопарке.

Душа моя, конечно, я опять подзавелся, но как же, скажи, не подзавестись, если мы проходим по целому ряду сложнейших предварительных следствий с гордо поднятыми головами, превращаемся в кенгуру, но не продаем в себе человека, освобождаемся, работаем, и вдруг — на тебе! Требуй отстоя! Да я за всю жизнь требовал пару раз только жареного прокурора по надзору и то зря и по глупости, чего простить себе не могу! Давай-ка, между прочим, позавтракаем. Эх, Коля! Баланда на свободе называется бульон! Выпьем за белок, соболей и куниц. Я не могу смотреть, как они мечутся в клетках.

И я тогда метался, вроде соболя, по своей третьей компортабельной камере без окон, без дверей и по новой сейчас забыл, был там потолок или не был. Мечусь и мечусь, смотрю себе под ноги в одну точку, пишу веселый сценарий процесса или же стараюсь кемарить, чтобы не видеть картинок и фотографий, заляпавших все четыре стены сверху донизу. К тому же Кырла Мырла все волосател и волосател на моих глазах, и вот уже седеть борода у него потихоньку начала, а Ленин, наоборот, активно лысел и лысел. Невыносимо было мне смотреть на картинки, невыносимо. Как я не поехал, а остался нормальным человеком, до сих пор понять не могу. Картинки-то эти все время менялись. Ты представь, Коля, себя на моем месте. Вдруг, ни с того ни с сего, «Паша Ангелина в Грановитой палате примеряет корону Екатерины II» исчезает и проступает на ее месте «Носильщики Казанского вокзала говорят Троцкому: «Скатертью дорожка, Иуда!» Или же «Карацупа и его верный друг Джавахарлал Неру» из правого нижнего угла взлетает в угол левый верхний, и круглые сутки продолжается этот адский хоровод. «По рекам вражеской крови отправились в первый рейс теплоходы «Урицкий», «Володарский», «Киров» и многие другие». «Нет фашистскому террору в Испании!» «В муках рождается новая Польша». «Запорожцы пишут письмо Трумэну». «Хлеб — в закрома!» «Уголь — на-гора!» «Все — на выборы!» Коля, я уж стал повязку на глаза надевать, лишь бы не лезла в них вся эта мертвая ложь, нечеловеческое дерьмо разных здравиц, монолитное единство партии и народа, свиные бесовские рыла вождей, льстящих рабам и ихнему рабскому труду, стал повязку надевать, чтобы не выкалывали мои глаза оскверненные слова великого и любимого мной языка, чтобы не оскорбляли они зрачков и не харкали в сердце и в душу. Хипежить я уж не хипежил больше. Бесполезно, сам понимаешь.

Кидалла про меня забыл. Но вдруг по радио Юрий Левитан раз в полчаса в течение недели начал повторять:

— Учение Маркса всесильно, потому что оно верно.

Тут международный урка Фан Фаныч закукарекал, почуял, что скоро начнется его процесс! У меня на это чутье, дай Бог! Ни с того ни с сего не стал бы долдонить Юрий Левитан «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно» по двадцать раз в день. Не стал бы! Не такой он у нас человек-микрофон!.. «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно». Кстати, Коля, все наоборот: оно неверно, поэтому и всесильно. А учения истинные всесильными в каждый миг времени, к сожалению, не бывают.

— Ну, урка, ничего не забыл про кенгуру? — спрашивает вдруг Кидалла.

— Как же,— отвечаю,— забыть, если сам побывал в кенгуриной шкуре. Готов присесть на скамью подсудимых и встретиться взглядом с самым демократическим в мире правосудием! Готов прочитать дело и подписать дорогую двести шестую статью УПК РСФСР.

«Сталин позирует группе советских скульпторов» от «Крыс в чащобах Нью-Йорка» отодвигается, и рыло, несколько месяцев его не видел, говорит: «С вещами!».

5

Как везли меня в суд и где он находился,я, Коля, до сих пор не знаю. Очнулся я после вдыхания какого-то сладкого газа прямо на скамье подсудимых, за барьером из карельской березы. Скамья сама по себе мягкая, но без спинки, а это в процессе раздражает неимоверно, и не знаю,

как ты, а я от этого чувствую отвратительную за собой пустоту. Поднимаю голову и прищуриваюсь. Мне было некоторое время невыносимо смотреть в глаза собравшимся людям. Очень все интересно. В первых рядах сидят представители всех наших союзных республик в национальных одеждах. Чалмы, папахи, косынки, бурки, косоворотки, унты, тюбетейки, ширинки, халаты и в общем кинжалы. За ними рабочие в спецовках. Концами руки вытирают, из-за станков, так сказать, только что вышли. Колхозницы с серпами. Интеллигенты с блокнотами. Писатели. Генералы. Солдатики. Скрипачи. Много знакомых киноартистов. Балерина. Кинорежиссеры. Сурков. Фадеев. Хренников. За ними представители, как я понял, братских компартий и дочерних МГБ. Телекамера. По залу носятся два хмыря, которых распирает от счастливой занятости. Делают распоряжения. Что-то друг другу доказывают. Решают, суки, художественную задачу.

Вдруг заиграл свадебный марш Мендельсона, в зал вбежали пионеры с букетами бумажных цветов. Лемешев пропел: «Суд идет! Су-у-уд и-и-и-дет!» Все, разумеется, и я в том числе, встали. И по огромной винтовой лестнице, символизирующей, Коля, спиральный процесс исторического развития, спустились вниз и уселись на стулья с громадными гербовыми спинами председательница (мышка, а не бабенка) и двое заседателей: старушенция и здоровенный детина в гимнастерке и кирзовых сапогах. Выбрали в полном составе почетных заседателей — членов Политбюро во главе со Сталиным. Затем стороны уселись. Прокурор в форме и с желто-черными зубами. Барабанит пальцами по столу. Смотрит в потолок и всем своим видом как бы намекает на то, что в этом зале только он кристаллически честный человек, а остальных он, если бы мог, приговорил сию секунду, не отходя от кассы, к разным срокам заключения в исправительных лагерях. Защитник же мой тоже думает о присутствующих как о неразоблаченных преступниках, но, в отличие от прокурора, с жалостью и пониманием и как бы внушая, что лично он готов исключительно профессионально оправдать всех или же с ходу снизить нам срока заключения.

Забросали пионеры два тома моего дела цветами, вручили букеты судьям, прокурору и конвою. Защитнику цветов не хватило. Тогда прокурор подошел и поделился с ним хризантемами. И — понеслась!

Именем такой-то и сякой республики... слушается в открыто-закрытом судебном заседании дело по обвинению гражданина Гуляева, он же Мартышкин, он же Каценеленбоген, он же Збигнев Через-Седельник, он же Тер-Иоганесян Бах, две страницы, Коля, моих рабочих следственных кликух прочитали, пока не остановились на последней: Харитон Устиныч Йорк.

Старуха заседательница, это она, если помнишь, когда я шел к Кидалле на Лубянку, заметила мой «не тот, не наш» взгляд, которым я давил косяка на Кырлу Мырлу, стоявшего в витрине молочного магазина, старуха и сказала на весь зал, услышав, что я Х. У. Йорк: «Это — распад!»

Председательница-мышка после этого продолжала: по обвинению в преступлении, не предусмотренном самым замечательным в мире УК РСФСР, по эквивалентным статьям 58 один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять и так далее с остановками по следующим пунктам: а, б, в, г, д... Далее без остановок. В том, что он в ночь с 14 июля 1789 года на 9 января 1905 года зверски изнасиловал и садистски убил в Московском зоопарке кенгуру породы колмогорско-королевской по кличке Джемма, а также являлся соучастником бандитской шайки, отпилившей в первомайскую ночь рог с носа носорога Поликарпа, рождения 1937 года, с целью превращения рога в порошок, резко стимулирующий половую активность работников некоторых московских театров, Госфилармонии и Госцирка... Подсудимый Йорк полностью признался в совершенных преступлениях...

Тут, Коля, я возмущенно захипежил нечеловеческим голосом:

— Рог не отпиливал! Первый раз слышу! Мусора! Шьете лишнее дело! Ваша масть бита!

Но, веришь, никто меня не осадил, наоборот, все, даже прокурор и председательница-мышка, зааплодировали, потом тихо зазвучал полонез Огинского, все во мне похолодело, душа оборвалась, и я почувствовал, Коля, первый раз в жизни, острей и безнадежней, чем в третьей комфортабельной, что я смертельно одинок, смертельно беззащитен и что какие-то дьявольские силы цель свою видят в том, чтобы широкие народные массы весело отплясывали «яблочко» на моем одиночестве, на моей беззащитности, на единственной жизни моей!

Но, сучий ваш потрох, поддержал я в тот момент свою обрывающуюся душу, Фан Фаныч вам не Сидор Помидорыч! Вы пляшите, вы танцуйте на нем! Топчите его, читайте книжечки, как по йогу проехал грузовик и ни хрена йогу не было! Читайте книжечки и рукоплещите другому йогу, которого в закрытом сундуке бросили в море, но йог сундук раскурочил и выплыл со дна Индийского океана. Читайте, топчите, пляшите на моей смертной и слабой груди!

Вашим йогам даже присниться не могут такие тяжелые грузовики, под которыми стонет и плачет душа Фан Фаныча от боли и обиды. По коридорам Лубянок ходить — это вам не скакать по битому стеклу и углям раскаленным! А читать пришитое к живому телу дело — не серную пить кислоту. Вашим йогам даже присниться не могут пять, десять, двадцать сундуков, в которых побывал за свою жизнь Фан Фаныч. В которые его запирали — не отопрешь и кидали на дно мертвых рек, морей и океанов. И выбирался Фан Фаныч, представьте себе, каждый раз выбирался, выплывал под Божье солнышко, отфыркиваясь, «Слава Тебе, Господи»,— говорил, и радовалась спасению чудесному исстрадавшаяся душа моя! Так что валяйте, гуляйте! Ребрышки Фан Фаныча не затрещат под вашими грузовиками. Раскурочит он лукаво любой ваш хитроумный сундук и вылетит ласточкой из адской бездны! А йогам передайте, чтоб срочно выезжали тренировать свою волю, силу и мужество на свободе советской жизни, на предварительных следствиях и на общих работах в исправительно-трудовых лагерях. А уж Фан Фаныч, поскольку человек он добрый, поднатаскает бедных йогов, как впадать до утра на жестких нарах в нирвану... Так я подумал, пока мышка-бабенка что-то долдонила из обвиниловки, и повеселел. Как всегда, повеселел. Ваше дело запирать, наше дело — отпирать! Чего я зеваю в конце концов? Такое идет чудесное представление!

Значит, сознался я во всех совершенных преступлениях полностью, и материалами предварительного следствия было установлено, что подсудимый Йорк Харитон Устинович...

Тебе, Коля, я думаю, тошно слушать обвиниловку. Поэтому давай лучше устроим небольшой перерыв в судебном заседании и разберемся с носорогом Поликарпом, родившимся в том ужасном тридцать седьмом году, чтобы больше к нему не возвращаться.

Дело было под первое мая. Войска к параду готовились. На улицах танки, гаубицы, амфибии, солдаты, офицеры, мотоциклы, лошади и генералы. Сталин у Буденного усы проверяет на распушаемость и сам пуговички на кителе надраивает. Во всех учреждениях повысили бдительность. Берия два дня ни одного шашлыка не съел, «цинандали» не пил и лично никого не допрашивал. Сидел неподалеку от зоопарка в своей вилле и думал: «Скорей бы второе мая».

Вождям, Коля, почему-то кажется, что враги только и мечтают, как нам омрачить праздники первое мая и седьмое ноября, а также напакостить перед выборами в Верховный Совет и в нарсуды. Но в стране — полный порядок. Просто полнее некуда. Мавзолей не взорван, мост через Волгу — тоже, водопроводная вода городов-героев не отравлена кока-колой. Колбаса и сосиски стали не теми, что до войны, далеко не теми, но жить можно. Граница на замке, ключ от него в страусином яйце, страусиное яйцо в Музее революции, революция — в семнадцатом году, ход истории никому не обратить вспять, а на самого страуса нам вообще накакать. В общем, полный порядок в стране.

И вдруг в ночь на первое мая: «Пиф-паф! Пиф-паф!» Солдаты в танках, которые дрыхли, проснулись и моторы завели. Боевая тревога! Сталин тоже услышал выстрелы и будит Берию: «Кто стрелял?» Берия спросонья отвечает: «Эсерка Каплан». «Я спрашиваю, кто сейчас стрелял?» — «Выясняем, Иосиф Виссарионович». Выяснили. Берия докладывает по телефону: «Стрелял сторож зоопарка Рыбкин. Говорит: я после белой горячки. Показалось, что носорога хотят стырить. Беспартийный. Три ранения. Боевые ордена пропил на Тишинском рынке. Осталась только медаль «За оборону Сталинграда». Ваша любимая, Иосиф Виссарионович. Одним словом, белая горячка!»

— Нет дыма без огня. Белые всегда горячились,— говорит Сталин,— наша разведка вычитала в произведениях так называемого Хемингуэя, что рог носорога делает миллионеров мужчинами. Не здесь ли разгадка двух выстрелов товарища Рыбкина? Осмотрите животное.

Осмотрели. Всю Академию наук на ноги подняли. Оказалось, прав был Сталин на этот раз! Отпилили рог у носорога неизвестные бандиты прямо перед парадом и демонстрацией! Взяли академики у него кровь, клизму поставили и нашли во всем этом деле большую дозу сильнейшего наркотика. Парад военный и демонстрацию, конечно, провели, но вожди на трибуне были какие-то квелые, еле руками махали любимым своим и родным советским людям и на Сталина виновато смотрели. Упустили, мол, зоопарк из поля зрения, извините уж, ошибку исправим, партсобрание проведем в секции хищных животных, найдем бандюг. Усилим наблюдение за площадкой молодняка...

Найти бандитов, конечно, не нашли, но Берия быстро замастырил дела на бедных педерастов из театров оперетты, цирка, консерватории и на целую толпу пожилых зубных врачей. Они на вопрос: «Зачем вам столько денег и золота?» — не смогли ответить, и органы сделали логический вывод: значит, для покупки носорожьего порошка. Разумеется, врачи раскололись. Их бормашиной пытали. Ты спрашиваешь, Коля, при чем здесь я? Меня обвинили как соучастника, споившего сторожа Рыбкина, с целью усыпления его

бдительности в дальнейшем. По своему-то делу я действительно спаивал, пока не стал своим человеком в зоопарке, но насчет соучастия в отпиливании рога я решил отмазываться до последнего вздоха. Принципиально. На рог я не подписывался. Электронная машина мне этого дела не нагадывала, и в сценарии моем такой сценки тоже нету.

Ну, Коля, тост за того несчастного носорога Поликарпа. И вернемся к моему процессу.

Рассказал я сначала, где родился и где крестился.

Старуха заседательница. Почему, подсудимый, вы — Йорк?

Я. Я полумордва, полуангличанин. И прочитайте начальные буквы моего имени, отчества и фамилии.

Старуха заседательница *(написав и прочитав)*. Это распад! Это слово на букву хэ!

Представитель чукчей *(из зала)*. Ты почему моржиху не захотел изнасиловать? *(Аплодисменты.)*

Я. Моржихи мне глубоко несимпатичны, и еще по одной причине, о которой я могу сказать только при закрытых дверях.

Прокурор. Перед тем как включить проектор и ознакомить присутствующих с киноматериалами дела, я хочу сказать несколько слов о принципиально новом жанре кино, при рождении которого всем нам выпала присутствовать честь. Автором сценария выступил сам подсудимый Х. У. Йорк. Разумеется, и следователи, которым пришлось на некоторое время стать кинодраматургами, и кинодраматурги, ставшие следователями, внесли некоторые коррективы в основной преступный замысел подсудимого. Не все в нем было гладко, не все соответствовало эстетическим нормам ведущего направления в искусстве нашего века — соцреализма. Но творческая группа, преодолев все трудности, выносит сегодня на суд народа свое произведение. Имена его создателей до времени останутся неизвестными. Всем им присуждена Сталинская премия I степени. Да здравствует лучший друг важнейшего из искусств, мудрый продолжатель дела Маркса и Чаплина, Энгельса и Де Сики, Ленина и Всепудовкина — великий Сталин! Смерть Голливуду!

Зашевелились, Коля, на окнах черные шторы, погас свет и начался журнал «Новости дня». Кто-то выплавил первую тонну чугуна... Какой-то колхозник сам отказался от своих трудодней и весь колхоз призвал поступить так же... К чабанам в горы пришла мясорубка... Лондон рукоплескал Улановой. Чарли Чаплина затравил сенатор Маккарти... Советские евреи дружно не хотят присоединяться к Израилю. А после журнала пошло кино, от которого стало мне душно... Вольер в зоопарке, вытоптанная животными желтая трава, кормушка, вроде умывалки в пионерлагере, и рядом с ней мертвая кенгуру... Над трупом стоят и плачут администрация зоопарка, научные сотрудники и юннаты... Вдруг к вольеру с воем сирен подъехали две черные «Волги» и спецмашина. Из нее выскочили проводники с овчарками и разные спецы с приборами... Из «Волги» вышел в штатском Кидалла, всех стоявших у кенгуру тут же велел взять, и их затолкали в спецмашину... Пошли крупные планы... Кидалла достает из сумки бедной Джеммы гранату-лимонку и мужественно вынимает у нее взрыватель. Зал ахнул и зааплодировал... Голова Джеммы с открытыми глазами... Лапы... Пальчики на них... ногти круглые... шерсть серо-бурая... ноги задние сильные, стройные... Хвост. Тут я от жалости и омерзения закрыл шнифты. Открываю. На экране недоеденная репа, кулек пшеницы и две французские булки. Этими гостинцами я подманивал к себе в ночь с 14 июля на 9 января Джемму. Кидалла перевернул ее и показал четырнадцать ножевых ран в сердце. Я снова закрыл шнифты. Сволочи, подонки, выродки, потерявшие человеческий облик! Зачем было убивать невинную Джемму? Зачем так коверкать проклятый сценарий? Я и без этого взял бы на себя изнасилование еще пяти кенгуру, удава, крокодила и даже гиены впридачу! Убийства не было в моем сценарии! Зачем надо было ее убивать? Открыл. На экране — найденные улики: пуговица от ширинки и автобусный билет. Кидалла вдруг снова чего-то достает из сумки Джеммы. Детеныш! Детеныш, Коля! Живой! Живой! Шевелится! Весь зал так и грохнул овацию, и я вместе со всеми хлопаю, аж ладошки заболели, и рукавом слезы смахиваю. Живой. Майорша, которая пробы почвы брала и следы замеряла, расстегивает гимнастерку, вываливает прелестную совершенно грудь и подносит кенгуреныша к соску. И улыбается, женственно улыбается на весь экран. А Кидалла отвернулся, чтобы наш народ не видел слез чекиста.

Неожиданно зажгли свет. Это стало плохо от всего увиденного представителю Австралийской компартии. Посерел, держится за сердце, к губам его микрофон поднесли, и он шепчет на весь зал, а может, и на весь мир: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Учение Маркса всесильно, потому что оно верно!» Ему укол сделали. Оклемался. На меня две колхозницы бросились в бешенстве, обе с серпами, и работяга с молотом. Прибили бы,

если бы не конвой. Удержал, их,слава Богу, конвой. Снова свет потух. Арест сторожа Рыбкина. Наконец-то я увидел человека, которого споил и у которого купил все его боевые ордена на Тишинском рынке. Кемарит себе Рыбкин, прислонившись к тоже спящему бегемоту. Карабин лежит в пасти у бегемота. Там же недопитая «Петровская водка» и кулек с закуской. Бегемоты, Коля, как и алкоголики, спят с открытым ртом. Кидалла Рыбкина разбудил пистолетом. Дулом в ноздре пощекотал. Зал так и грохнул от хохота. Рыбкин проморгался, к бутылке рукой потянулся, а Кидалла ему: «Руки вверх!» Рыбкин встает, и до него, видно, не доходит, как это так «руки вверх». Он правую поднял, а левой к бутылке тянется. Кидалла его руку сапогом отбил и Рыбкина — в машину. Он, бедняга, все оглядывался тоскливо, когда шел, на бутылку и закуску в пасти у бегемота. Так и не дошло до него происходящее. Очень я переживал тогда. Затем был лично мной сочиненный веселый детектив, как искали Фан Фаныча по крохотным уликам: пуговице от ширинки и автобусному билету с тремя оторванными, оказывается, цифрами... Опросы кондукторов, водителей автобусов, пассажиров, продавщиц брюк и костюмов, продавцов «Петровской водки»...

Допрос расколовшегося Рыбкина, который категорически отказался отвечать на вопросы, пока ему не дали опохмелиться. Молодец! Я один аплодировал этому факту. Председательница-мышка предупредила, что выведет меня из зала, если буду мешать простым людям доброй воли смотреть картину, и не посмотрит на то, что я автор сценария...

Кольцо вокруг меня все сжималось и сжималось. Восемь миллионов москвичей уже искали Фан Фаныча по словесному портрету, нарисованному Рыбкиным под диктовку, разумеется, Кидаллы. Восемь миллионов москвичей, Коля, одних только москвичей, с утра до вечера страстно вглядывались в лица друг друга, искали в них мои черты, мои особые приметы. Горькие складки у губ. Добрые серо-синие глаза, мужественная морщинка на переносице. Красивые темно-русые брови. Лысоват. Череп благороден. На левой скуле — пулевой след и голубые отметинки. Нормальный и временами обаятельный мужчина неопределенного возраста...

Студенты прочесывают леса от Москвы до Владивостока. На станциях и в аэропортах проверяют ксивы военные патрули...

Сторожа Рыбкина публично лишили трех нашивок за тяжелые ранения, а медаль «За оборону Сталинграда» оставили по распоряжению самого Гуталина.

Тревожно, через каждые четыре часа гудят заводы и фабрики, перевыполнившие полугодовые задания.

Кольцо все сжимается и сжимается, но захомутать меня, однако, никак не могут.

Поисками руководит Кидалла. Он носится в машинах, вертолетах и «мигах», собирает сотрудников, думает, в кабинете ест, спит, вернее, дремлет с открытыми глазами и по часу, не отрываясь от микроскопа, анализирует пуговицу от моей ширинки. Потом докладывает что-то Берии, а тот отдирает листки от календаря и думает.

А когда, Коля, показали, как на лафете в аэропорт везли убитую Джемму и вслед ей махали австралийскими и советскими флажками трудящиеся Москвы, как внесли Джемму на носилках по трапу в лайнер, как летел самолет в Австралию и простые люди доброй воли смотрели ему вслед гневно и грустно, когда показали похороны Джеммы в Мельбурне и речь нашего посла над ее могилой, а потом открытие мемориального комплекса работы Вучетича, тогда весь зал судебного заседания зарыдал, наконец, Коля, и я расстроился тоже.

Я, действительно, переживал эту трагедию по-настоящему. Я, может быть, был единственным человеком в зале так ее пережившим, но вот что заметил, милый мой Коля. Я заметил, что начинаю во время картины болеть за чекистов. Безумный, уродливый и сильнейший эффект важнейшего из искусств — так извращенно пудрить мозги человека! Да! Да! Да! Я начал именно болеть, именно желать и метать икру, чтобы Фан Фаныча скорей, падлу такую, схватили и чтобы не ушел он, паразитина, от возмездия!

Я взволнованно привстаю, когда берут в ресторане «Арагви» прямо из танго, из объятий партнерши человека, но это опять, к сожалению, оказываюсь не я. А перед тем, другим, извиняется молоденький лейтенант и просит оркестр сыграть танго сначала.

Потом пошли кадры, как на Лубянке выстроилась очередь мужчин, у которых на ширинках не хватало пуговиц. Довольно много оказалось в Москве одиноких идиотов и мужей невнимательных женщин, что, Коля, на мой взгляд одно и то же.

Вот показалась на экране одна ласточка! Плачет от страха, отдает Кидалле мой галстук, на красном фоне золотые короны, и чешет в микрофон, какой я был зверь и сексуальный маньяк, любивший играть по ночам в длинном коридоре ласточкиной коммуналки в чехарду. Это, Коля, любимая игра кенгуру и французских политиков до прихода к власти де Голля.

А вот еще одна ласточка! Как я ее любил! Как я был нежен и щедр! Она продала меня серьезно и деловито, гневно возвратила органам бриллиантовое кольцо, норковое манто и книжку стихов Симонова «Друзья и враги». Все ласточки меня продали. Продали меня также со всеми потрохами и родословной до пятого колена две моих тетки, кое-кто из барыг, валютчиков, антикваров и консультантов. И я всецело по ходу просмотра был на их стороне. Про себя самого я совсем забыл и окончательно перепутал, что сочинил я, а что лауреаты Сталинской премии. Сижу, смотрю, топочу ногами, аплодирую, ногти кусаю, где же ты, Фан Фаныч, скрываешься в конце-то концов! Вот уже Кидалла допросил прямо на улице Нюрку-суку, которая у нас за углом пивом торгует. И ты веришь, эта гадина показала, что я каждый раз издевался над ней, требуя долива пива после отстоя пены! Я ни разу этого не требовал, Коля! Наоборот, я всегда вежливо говорил: «Пожалуйста, если можно, одной пены». Это и бесило Нюрку. Но тогда я на Нюрку не злился. Тогда я кивал головой, мол, верно ты толкуешь, советский ты, Нюрка, человек, родная ты моя. И знаешь, Коля, кто меня вывел на время из этого состояния? Ты, мой милый! Ты! Если я, даст Бог, буду помирать нормальной смертью и хватит у меня сил оглянуться, я вспомню, как ты, посмотрев на фото, подсунутое Кидаллой, пожал плечами и твердо, с некоторым даже презрением к мусорам, свысока, как и подобает уважающим себя и своих друзей благородным людям, ответил: «Эту сволочь первый раз вижу!»

Я вспоминаю, помирая, твой смех, Коля, когда, припертый к стенке фотокарточкой (мы с тобой в «Савойе» улыбаемся официанту, несущему на блюде бутылку «Столицы» и запеченных карпов), когда, припертый к стене, ты сказал Кидалле и его псам, взбешенным и не имеющим права отбить тебе на съемках закрытого фильма печень и почки:

— Мало ли, граждане начальнички, с кем я сидел в кабаках? Всех не упомнишь! Вывел ты меня, значит, на время из состояния, когда я сам болел против себя, но ведь кино потому и важнейшее из искусств для большевиков, что оно все может поставить раком.

И опять я жду, когда сожмется вокруг меня кольцо.

Окружили мой дом, пожарная команда приехала, сетку натянули под окнами, чтобы я не выбросился с шестого этажа, и Кидалла сказал в мегафон:

— Выходите, Харитон Устинович Йорк! Вы проиграли. Сопротивление бесполезно!

А на площадке около двери мусоров шесть с автоматами, готовыми прошить меня в случае сопротивления. Выходит на звонок соседка Зойка, которой я, уходя на Лубянку, клопа подсунул в комнату, и с ходу, конечно, продает, как я два дня назад куда-то собирался, вынул из бачка в сортире пачку денег, связку колец, пригрозил Зойке изнасиловать ее и убить, если проболтается, и скрылся. И финку вынесла Зойка окровавленную, которую нашла в своей калоше. Волосенки серо-бурые к лезвию прилипли. Хорошо, что комнату мою не раскурочили. Просто зубы у меня зачесались от любопытства, куда же это я запропастился, куда слинял, где я, нехороший человечек, заныкался, наконец?

Показали, как Сталин и Молотов приняли посла Австралии и для утешения подарили ему изумруды покойной императрицы Александры Федоровны. Не обошлось также и без митинга. Убийцу — к ответу! Австралия, мы с тобой! Руки прочь от фауны дружественного континента!

Вдруг, ни с того ни с сего, показывают лужок, ромашки на нем, колокольчики, кашка розовая, бабочки летают, пчелы жужжат, жаворонок над лужком звенит, такая прелесть и покой под ясным небом. И по лужку, неподалеку от речушки, корова пегая ходит, травку щиплет. Трава высокая-высокая. Щиплет себе и щиплет, тихо к речке идет корова. Не идет, а плывет, незаметно, как ногами переступает. «Марта! Марта!» — зовет эту корову и что-то кричит по-немецки здоровая баба, танком только подминать такую. Ведро в руках у бабы. «Марта! Марта!» — корова быстрей к речке пошла. Баба ее догнала. За рог схватила. По шее дала. Корова встала, а баба присела. Ведро подставила. Доить собралась. Берет по соску в руки, рот глупо раскрывает и что-то соображает. Потом как заорет: «Ганс! Ганс! Зольдатн! Шнель! Шнель!»

Смотрю: корова падает, и из пуза ее, представь себе, Коля, показывается моя родная харя! Тютелька в тютельку моя! Тут я подумал, что Кидалла вполне мог внушить мне под уколами проделать всю эту хреновину, и стал болеть сам за себя, хотя совершенно не мог вспомнить, как я попал в корову Марту. Ее ведь тоже надо было «замочить», мастерски содрать шкуру, оставив голову и хвост, и партнера к тому же найти для задних ног. Помогаю я ему выбраться из Марты, а это оказывается не мужик, а киноактриса Зоя Федорова, посаженная Берией, и мы оба, поднимая высокую траву, бежим к реке, к границе, как я понял, ГДР с ФРГ. Быстрей, Фан Фаныч, быстрей! Не отставай, Зоя Федорова!

По нам уже шмаляют, пули свистят над головой, косят очереди автоматные траву вокруг. Овчарки лают все ближе и ближе. Вот она, речка, перед глазами, нырнуть в нее и вынырнуть в Мюнхене, в пивной, за столиком, уставленным кружками пива, долитого после отстоя пены без всякого унизительного для меня и тебя, Коля, требования. Пригнись, друг Зоя, пригнись, дура, а она возьми и споткнись об нарытую кротом кучу земли. Упала, встала, трава кончилась, метров десять голой зоны до речки. Тут очередью автоматной полоснули по пяткам, и я сдался, неохота было помирать. А Зоя Федорова по горлышко успела в речку войти и подняла тоже руки вверх! К ней две овчарки подплыли. Бедная Зоя завизжала от ужаса: все-таки это не «музыкальная история» и главная роль в кинофильме «На границе». Обшмонали меня и Зою восточногерманские пограничники и вдруг, представляешь, подбегает ко мне эта бабища и тоже по кумполу моему ведром — бамс, все у меня поплыло перед шнифтами, и голова загудела, как царь-колокол. Я упал, а зал прямо взорвался от хохота. Гы-гы-ы! Мне стало жалко, что кино кончилось, но это был на самом деле еще не конец, хотя здесь мой сценарий обрывался.

Пошли допросы. Два дня мы их смотрели с перерывами на обед и в сортир. И на каждом допросе я отпирался, изворачивался, лгал, отрекался от пуговицы на ширинке, говорил, что езжу в транспорте без билетов для экономической диверсии, умолял выдать меня эквадорской и швейцарской полициям, но все ж таки обессилел от терпеливой логики Кидаллы, от финки, найденной в Зойкиной калоше, и раскололся. А старая задница-заседательница снова завопила с места на весь зал: «Это полный распад!»

Но я опять-таки, Коля, хоть убей, не могу вспомнить ни допросов, ни лиц многочисленных свидетелей и ласточек, проливавших свет на то, как я, все усложняя свои сексуальные претензии, докатился постепенно до кровавого преступления.

В общем, Коля, я так был в кино похож на себя; верней, не то чтобы похож, а просто тени сомнения не было во мне, что я — это не я или что не я — я, прости, все снова в башке перепуталось, и вместе с тем в памяти моей не осталось ни крохи, ни грамма из увиденного, что я снова начал чокаться.

Снова душа оборвалась, бессильная из-за неимения опоры и дьявольской путаницы разобраться, где ее истинное существование, а где туфтовое. От этого страшно. Не может быть в человеке большего страха, чем этот страх. Помнишь, я, как последний в жизни хлебушек, ел последние секунды жизни на свободе? И эти секундочки были Временем Жизни! А на скамье подсудимых, когда даже тело не чувствует за собой опоры, когда за спиной пустота, вокруг чернь тьмы и перед глазами на экране твой двойник, но душа с безумной и мучительной болью, для того, чтобы не сорваться окончательно уже в бездну, пытается бедная душа вспомнить свою жизнь в этом двойнике, то такие секунды, Коля, не дай тебе Господь, испытать их, такие секунды и есть — чистое Время Смерти. И я утверждаю, я смею утверждать при наличии страшного своего опыта, что самоубийство — это самая последняя попытка бедной и больной души, брошенной в условия смерти, обрести жизнь. Я, Коля, сам не знаю, да и тебе не надо знать, чем кончаются эти попытки. Пока что давай пожелаем и виноватому человечеству и невинным животным, давай пожелаем жизни всему живому...

Так вот: снова чувствую — сейчас поеду, тем более стали показывать вообще страшные для меня вещи. Кидалла устроил очную ставку между мной и пожилым генералом. Погон на нем, конечно, уже нет, на кителе темные полоски от орденских лент. Дергаются щека и веко. Хорошее при этом было у генерала лицо. Лицо, Коля, мужчины и солдата. И вместе с тем, ты знаешь, детское лицо. Беспомощное. Пригласили человека поиграть в какую-то войну, а на таких войнах он сроду не бывал, все больше финские да отечественные, и главное, тут только нападают, защищаться же не велят.

— Гражданин Йорк,— задает мне вопрос Кидалла,— вам передавал бывший генерал-лейтенант Денисов по предварительному сговору в обмен на машину досок и сто листов кровельного железа гранату-лимонку и генеральскую форму летней одежды?

Ты, Коля, можешь себе представить, чтобы я ответил: «Передавал», если даже на самом деле генерал Денисов передал бы мне не то что вшивую гранату-лимонку, а пяток бронетранспортеров и пару атомных бомб и все это при вонючих свидетелях Молотове и Кагановиче? Не можешь ты себе этого представить. А я, однако, ответил, как жалкая блядь, что передавал, и к тому же добавил, что генерал Денисов предлагал мне за три мешка цемента (он строил по чьей-то сценарной версии дачу для любовниц) новенькую полевую радиостанцию и план стратегического отступления всех наших войск до Урала в случае войны с Югославией.

— Гражданин Денисов, вы подтверждаете показания гражданина Йорка?

Генерал, глядя мимо меня и Кидаллы, спокойно ответил, что подтверждает. Я не знаю, киношники ли постарались, но он минуты за две поседел, белым стал у всех на глазах. Это был настоящий генерал, а я — говно, и я после того, как почувствовал полнейшую пустоту в груди на месте души, хотел вскочить со скамьи и броситься на штык конвоирского карабина. Верней, Коля, не хотел, а уже вскочил, но ноги мои словно приросли к полу, я их просто оторвать не мог от него. Падлы и этот момент предусмотрели. Я вынужден был остаться в живых. Я попробовал оторвать взгляд от экрана, но жуткий страх (такой иногда тянет человека, трухающего высоты, взглянуть еще раз вниз с десятого этажа), жуткий страх заставлял отрывать руки от лица и смотреть, как я колюсь, парчушка позорная, как продаю всех, о ком спрашивает Кидалла. Разумеется, Коля, я понимал, что меня или отравили, или загипнотизировали, но ведь мне от этого было не легче. Всякая отвратина-то происходила со мной, а не с Хабибулиным! И я, как самой страшной пытки, ждал вопроса Кидаллы о тебе. Кидалла не мог не знать о кое-каких наших делах и вообще о том, что мы с тобой кирюхи, и не преминул бы, шакалина, использовать этот момент. Но нет! Не спрашивает, падаль! Уже следствие подходит к концу, проведены всякие эксперименты. Я показывал на чучеле Джеммы, как я ее изнасиловал, показывал скамейку, на которой подолгу сидел напротив вольера, обдумывал злодейство, а насчет тебя, Коля, Кидалла молчит. Почему? Мне кажется, я допер. Наверное, и в тебе, Коля, и во мне есть что-то такое, до чего Кидалла при всей его власти, при всем нюхе, при всей своре шестерок не может докопаться. Догадывается, несомненно, что это великое «что-то» существует, но докопаться не может. Впрочем, есть еще один вариант. Кидалле кажется, что в нас уже растлено и прибито все, что мы — пустыни, а не живые души и что нету в мертвых пустынях ни Бога, ни друга. Это, Коля, для нас с тобой исключительно спасительные варианты. Так кто же там, в конце концов, на экране? Я или не я? Спросить бы об этом у самого Кидаллы. Я мог тиснуть черновик сценария своего дела, но генерала Денисова я продать не мог. Генерала и многого другого вообще в сценарии не было, но ты, Коля, абсолютно прав. Международный урка Фан Фаныч не имел права приниматься даже за черновик сценария. Пускай сами пишут. Пускай клепают и шьют нам дела сами! И не пришлось бы мне, страдая за самого себя, страдать к тому же за сторожа Рыбкина. Иди знай, кто это — народный артист, для которого тиснули роль, или живой сторож? Сиди теперь на скамье и гадай. Уж очень Рыбкин, когда его брали, по-человечески потянулся за бутылкой, лежавшей в пасти бегемота, а другую руку поднял вверх. Артист сам до этого не допер бы. Он даже чем гениальней, Коля, тем саморазоблачительней. Артист не допер бы. Может, режиссер настропалил? Все может быть.

В общем, сижу и гадаю, а там уже интервью берут у простых людей и у сложных. Что бы они со мной за кровавые мои грехи сделали? Какой бы они вынесли мне приговор?

Ты себе не представляешь, Коля, до чего жестоки и тупы многие простые люди доброй воли. Не сомневаясь в моей вине, они предлагали вырвать мне ноги. Это примерно 90 процентов опрошенных. Остальные придумывали оригинальные пытки, но только с тем, чтобы я подольше не подыхал, а, исходя болью и криком, мучался. До вечной же муки и пытки не додумался никто. Наверно, это потому, что все люди поголовно завидуют любой, пускай даже мучительной форме чужого вечного существования. Сложные же люди, писатели, художники, внешторговцы, журналисты и прочая шобла, все они в один голос предлагали поить меня водярой с утра до вечера и не давать опохмелиться, пока сердце само собой не остановится. Такая смерть действительно страшна, но на то они и сложные люди, чтобы именно ее мне придумать. А простые, за что я их все-таки и люблю, гадов, никогда не дадут подохнуть, непременно поднесут опохмелиться. Спасибо им, Коля.

Долго тянулись эти интервью. Наконец, в который уже раз, артист МХАТа Трошин пропел: «Объявляется, объявляется, объявляется, подмосковные... пе-ре-рыв!» И после перерыва и экспонирования меня на Выставке Правосудия, после просмотра очередного киножурнала «Новости дня» показали для устрашения тех, кто укрывает особо опасных преступников, такой эпизодик.

Иду я по перрону Белорусского вокзала в генеральской форме. Страшно я себе понравился! Просто прелесть! Жаль, что ты не видел, как мне идет быть генералом. Прихрамываю очень красиво, с понтом от старой раны. Подхожу к спальному вагону экспресса Москва — Берлин, и радуется мое сердце. Все это, Коля, очень на меня похоже. Пожил я немного своей жизнью. Говорю проводнице: «Здравствуйте, ласточка, гутен морген» — и поднимаюсь в вагон. Захожу в купе. Там сидит, поверь мне, очень красивая дама лет сорока трех и,

не отреагировав на мое появление, читает журнал. Отдаю честь. Получаю холодный кивок в ответ. Это я люблю-с! Это уже интересно, Коля! Сажусь напротив. Снимаю фуражку. Незаметно принюхиваюсь, пахнут ли мои ноги. Я ужасно ненавижу в купе свои и особенно чужие запахи. Все правильно. Каждый жест мой. Ни к чему не могу придраться. Строго и холодно выхожу в проход вагона. Смотрю в окно два часа подряд, пока дама не начинает нервничать, почему это я не возвращаюсь.

Возвращаюсь. Молча открываю чемодан. Достаю коньяк «Ереван», икру, лимон, раскладываю все это с ее позволения на столе и спрашиваю по-немецки, не сделает ли она мне милость и честь, не выпьет ли она со мной и не откушает ли, чего Бог послал. «Странно слышать, когда военные говорят о Боге»,— отвечает дама и, к некоторому моему сожалению, жестом старой бляди с ходу берет стакан в руку. Выпили. Представились. Я что-то сказал и вдруг чихнул. А я, ведь, Коля, ни разу в жизни не чихал. Вот так, не удивляйся. Не чихал — и все, и не знаю, почему. Не приставай, пожалуйста, с расспросами. У меня и так комплекс. Я завидую всем чихающим людям, и даже любил одну ласточку только за то, что она чихала по семнадцать раз подряд. Неспособность чихать — моя основная особая примета. И Кидалла про нее не знал. Не знал, потому что и ему, и всем властям мира совершенно наплевать, умею я чихать или нет. На это как раз и напоролся Кидалла. И надо же, Коля, я просек, наконец, что это не я на экране, в самом интересном и приятном для себя месте, и испытал настоящую муку. Потому что смотреть, как какой-то туфтовый Фан Фаныч садится рядом с дамой, расстегивает постепенно пуговицы на генеральском мундире и при торможении хватается как будто за ее коленку, совершенно невыносимо.

Надо же узнать не себя в самом интересном месте! Вот как они научились издеваться над человеческим «Я», падлы!

А потом мне уже неинтересно было глядеть, как генерал Фан Фаныч жил на квартире у охмуренной жены старого коммуниста-подпольщика, как она повезла его в пограничную родную свою деревню, как убита была, верней, отравлена в лесу цианистым калием и, умирая, успела на трех языках сказать: «Люди! Будьте же бдительны!» Все это уже было неинтересно. Это была к тому же бездарная неправда, и суд, Коля, приступил к моему допросу представителями союзных республик.

Грузин. Скажи, кацо, тебя мама родила?

Я. Мама. Лидия Андреевна.

Украинец. Тебе что, баб мало?

Я. Пока существует империализм, будут существовать и половые извращения, дорогие товарищи!

Эстонец. Каких вы еще имели домашних животных?

Я. Индюшку, журавля, кошку Пэгги и мерина Грыжу.

Прокурор. Прошу занести в протокол, что журавль — животное не домашнее, а Грыжа — имя кобылье.

Русская. Неужели вам не было жалко Джемму, когда после сношения вы клали гранату в ее авоську, то есть в сумку?

Я. Мне необходимо было уничтожить все улики. Секс и мораль несовместимы.

Армянин. Кому ты посвятил свое преступление?

Я. Трумэну, Чан Кайши, Черчиллю и маршалу Тито.

Узбек. Ты угощал кенгуру пловом?

Я. Нет, я его не умею готовить.

Защитник. Прошу занести в протокол это смягчающее вину обстоятельство.

Прокурор. Как фамилия человека или имя животного, впервые пробудившего в вас половое чувство?

Я. Сталин Иосиф Виссарионович.

6

Коля, ну их на хрен, эти вопросы. Перейдем к слушанию сторон. На следующий день после лекции о международном положении выступил прокурор.

— Дорогие товарищи судьи! Дорогие товарищи! Дорогой подсудимый! Вот уже несколько

дней нам с вами трудно переоценить все, что здесь происходит. Мы присутствуем на процессе будущего. Мы судим гражданина Йорка Х. У. за преступление, впервые в судебной практике человечества смоделированное ЭВМ на основании всех данных о параметрах априорно-преступной личности подсудимого. Мы судим гражданина Йорка за предсказанное машиной, совершенное человеком и раскрытое нашими славными чекистами преступление. (*Бурная овация. Все встают.*)

— Творчески развивая учение Маркса о праве, мы высвободили свои карающие руки из кандалов, образно выражаясь, процессуальных закорючек. Мы сделали предварительное следствие весомым, грубым, а главное, как сказал поэт, зримым. Зримым и, следовательно, понятным народу. Сколько лет, товарищи, киноискусство, это, по словам Ильича, важнейшее из искусств, находилось, по сути дела, в стороне от очищения общества от потенциальных врагов всех мастей? Много лет. Сегодня все вы —свидетели величайшего историко-правового акта конвергенции жизни и искусства социалистического реализма. Мы докладываем нашей родной партии, родному правительству и лично родному Сталину, что нами еще до вынесения приговора успешно решена проблема преступления и наказания. Мы счастливы также, что все прогрессивно-простые люди доброй воли, стонущие под игом капитала, рукоплещут нашим достижениям. Они с надеждой ждут того часа, когда и в их странах пролетариат, взявший власть в свои руки, заложит фундамент новой жизни. Жизни, в которой уже не будет места преступлениям, где восторжествует, товарищи, наказание с большой буквы! (*Бурные овации. Все садятся.*) Особенно отрадно видеть в этом зале чудесные, окрыленные надеждой лица представителей компартий и народно-освободительных движений всего мира. Ведь мы и для них, не щадя сил, не жалея времени, создавали новую прекрасную, можно сказать, идеальную правовую модель, товарищи! (*Общий крик: «Мир! Дружба!»*) Кроме того, мы докладываем партии и народу о том, что в ходе судебного заседания нами были проведены психофизические эксперименты. Мы получили важнейшие данные о ритмике восприятия подсудимым обвинительного заключения, о реакциях на вопросы представителей союзных республик, то есть, по сути дела, всего советского народа. Советские юристы в содружестве с инженерами, учеными разных отраслей наук, с подсудимым и конвоем открыли целый ряд новых биотоков, возникающих в мозгу и особенно в верхних конечностях преступника, впавшего в состояние агрессивной ненависти к следствию, суду и обвинению. Мы исследовали элементы сексуальной расхлябанности, душевной подавленности и беспричинного веселья. Нами успешно испытан после ликвидации аварии РРР — регистратор реактивного раскаяния. Можно смело утверждать, что под влиянием увиденного и услышанного, под влиянием всего юридического, эстетического и политического комплекса средств, воздействующих на психику подсудимого, в ней зарегистрированы импульсы раскаяния и рассасывания структур рецидивизма. По нашему представлению Х. У. Йорк за добросовестное участие в эксперименте награжден значком «Отличник советской юстиции»!!

Конечно, Коля, прокурор с желто-черными зубами раскинул чернуху насчет раскаяния. После того как я оторвал датчик РРР с проводами, его присобачили снова, но раскаялся-то я не в убийстве, и изнасиловании кенгуру, а в том, что, рванина, сочинял в третьей комфортабельной, от нехера делать, сценарий процесса. Не мог я себе этого простить, старая проказа! Прокурор же дерьмо и вообще мертвый труп. А защитничек довел меня своим выступлением до смеха и бурных аплодисментов.

— Товарищи! В стране, уже вплотную подошедшей к коммунизму, институт адвокатуры давно должен стать одним из орудий борьбы с преступностью. В понимании Маркса — Ленина — Сталина защищать — это значит нападать! Свершилось! У защиты нет слов. Я с омерзением вспоминаю ряд догм, мрачно сковывавших в течение сорока лет мою адвокатскую деятельность. Теперь все это позади! Прокуратура и адвокатура, дружно взявшись за руки выходят на большую дорогу! Зеленого им света! Я кончил!

Эта фраерюга упала, Коля, в кресло и затряслась от рыданий, а я хохотал, пока начальник конвоя не приказал мне выжрать флакон валерьянки. Но все равно Фан Фанычу было радостно и весело, потому что я знал, что я — это я, а процесс — всего навсего процесс будущего. А как действительно будет в будущем, нам знать опять-таки и нельзя, и не надо.

— Подсудимый Йорк! Вам предоставляется последнее слово!

Я встал. Облокотился о барьер из карельской березы, взглянул в симпатичные карие глаза отполированных сучков и внезапно почувствовал, Коля, ужасно, до того, что скулы свело от охотки, захотелось пивка. Захотелось пивка, и вместе с тем я задумался почему-то

над смыслом предоставленного мне права сказать последнее слово. Собственно, почему последнее? И кому его сказать, последнее слово? Вам? Унтам? Косовороткам? Папахам? Черкескам? Ширинкам? Халатам и кинжалам? Тебе, черно-желтые зубы? Тебе, фраерюга-защитничек с большой дороги? Мышке, шуршащей страницами пришитого мне дела? Представителям стран народной демократии и братских компартий? Может быть, конвою и Кидалле? Или политбюро во главе со Сталиным? Так кому же мне сказать свое последнее слово?

Если здорово повезет, последние слова говорят, умирая, маме, папе, детям, жене, подруге, кирюхе или дедушке-священнослужителю. Даже в глаза палачу-работяге вполне допустимо сказать свое последнее, прекрасное и великое, независимо от того, какое именно, одно-единственное слово, и слово в тот самый миг будет — жизнь. Но сказать последнее слово им? Нет, Коля! Это — совершенно невозможно. Жаме! Я сказал сам себе: «Ты виновен в том, что сочинил от смертной скуки черновик сценария процесса. Получай по заслугам, рванина!» Затем я покачал головой в знак того, что болтовня ни к чему, все и так ясно, а сам слюнки глотаю: скорей бы в буфет! Помотал головой и сел на скамью. Овацию мне устроили и даже встали. Встали и, обскакивая друг друга, рванули в буфет. Это рванули несознательные зрители. А весь состав суда, вонючие стороны, журналисты, писатели, академики, генералы жмут друг другу руки, целуются, и какой-то репортер, как на хоккее, вопит в микрофон: «Побе-е-е-дааааа!! Вел репортаж с судебного процесса будущего Николай Озеров. До новых встреч в эфире, товарищи!»

Мы, то есть я и конвой, когда отключили мои подошвы от электромагнита, вышли через спецдверь в спецбуфет. Буфет, Коля! И кто бы, ты думал, торговал в том буфете? Да! Проститутка Нюрка! Подвел меня к буфету конвой, бухгалтер процесса Нина Ивановна выдала по ведомости металлический рубль с папаней государства на решке, и я говорю Нюрке:

— Бутылку «Рижского» и бутербродик с колбасой.

Нюрка делает вид, что меня не узнает:

— С собой будете пить или здесь?

— Здесь.— Тогда достает кружку, гадина, чтобы я ее посуду не хапнул, выливает в кружку пиво из бутылки, но пиво из-за пены не вмещается, и Нюрка говорит:

— Ждите отстоя.

Я говорю, что могу и это сначала выпить, а она потом дольет. Но Нюрка говорит:

— Кружка, подсудимый, должна быть кружкой. А то вы эту выпьете и скажете: почему неполная кружка? А я доказывай ОБХСС, что к чему. Так что ждите.

И кружку, Коля, мне не дает. Наслаждаясь, продолжает унижать. Жду. Третий звонок в фойе. Но пена бутылочного пива плотная, не такая, как у разливного. Не садится пена, и все дела. У меня в горле пересохло, слюни текут, конвой толкает: пошли. Я говорю:

— Падла позорная, дай я из горлышка попью!

— Нет, подсудимый, не положено. Здеся у нас процесс будущего, а не подворотня у «Хворума». Идитя. Опосля приговора придетя.

— А если пиво выдохнется,— вежливо спрашиваю,— и станет теплым, как моча верблюда в пустыне?

— Тогда я вам в будущем новую бутылку открою.

— Опять, значит, ждать будущего?

— Да, ждать. Я не виновата, что пиво с пеной выпускают. В будущем, может, и без пены что-нибудь придумают.

— Хорошо. Дайте мне бутылку с собой и получите за эту.

— С собой не положено,— говорит конвой.

— Тогда дайте хоть бутербродик с колбаской,— тихо прошу я и чуть не плачу.

— Бутерброды мы без пива не даем. С алкоголизмом боремся,— говорит гунявая Нюрка.

Вот как закрутили душу в муку!

Администратор Аркадий Семенович, маленький такой, юркий, уже семенит ко мне и тоненько кричит:

— Фан Фаныч, дорогой, ну, где же вы? Зал ждет! Люди топочут!

— Пускай,— говорю,— журнал без меня начинают.

— Нет! Нет! Без вас не можем. Все-таки это ваш процесс, а не наш! На скамью, дорогой, на скамью!

Ты представляешь, Коля, я в некотором роде аристократ, я не могу перед парчушками нервничать и злиться, не могу метать икру и качать права, но и ты войди в мое

положение: я от последнего слова отказался для того, чтобы побыстрей выпить перед этапом, перед Бог знает чем, может, последний раз в жизни холодного пивка выпить и пожевать бутерброд с полтавской колбаской! А эта сучка тухлая пытает меня! Эта мразь надо мной изгиляется перед вынесением приговора! Так я и ушел, не пимши, не емши, его выслушивать. Нюрка мне вслед прошипела:

— Баб надо было харить, а не кенгуру! Уродина!

И я Коля, сейчас предлагаю выпить за то, чтобы всем животным в зоопарке вовремя и вволю давали есть и пить!

Захожу в зал. Полутьма. Все уже на местах. Щелк: подключились магниты к подошвам. Судейский стол и кресло с гербом во время перерыва отодвинули в сторону, и за ним, Коля, открылась прозрачная стена. Впервые опять-таки в истории мы могли наблюдать, как судьи выносят приговор в своей совещательной комнате. Председательша, мышка-бабенка, заплетала перед зеркалом тоненькую косицу, держа в зубах шпильки, и слушала что ей втолковывала старая смрадная заседательница. Я тоже с интересом слушал. Оказывается, такие люди, как я, убили во время коллективизации ее мужа только за то, что у него было партийное чутье на кулацкие тайники с зерном, и за то, что после конфискации зерна в какой-то деревне Каменке умерли от голода все кулацкие дети. Партию необходимо уговорить заменить мне тюремное заключение расстрелом. Тем более, я еще в юности плевал (смотри лист дела номер 10) на энтузиазм двадцатых годов, растлевал журавлей, цинично используя особенности их конституции, и не остановился даже перед кошкой и мерином.

Не выпуская шпилек изо рта, мышка переспросила, о какой такой журавлиной конституции идет речь, если всем известно, что в природе существует одна не фиктивная конституция — сталинская?

Старую дуру так перекосило, но и ей было ясно, что о конституции лучше не спорить. Тогда здоровенный детина в кирзе — заседатель — первый раз за весь процесс вякнул:

— За журавля не надо бы расстреливать. Пускай в болоте журавль живет, а не расхаживает по деревне. Сам виноват, что влупили ему!

Старуха презрительно отошла от кирзы и повела носом, как будто он испортил воздух.

— Я — за расстрел,— продолжала она.— Поймите, этого ждут все борцы за мир, все сочувствующие нам энтузиасты. Если мы проявим мягкотелость, то пример Йорка может стать заразительным. Взгляните на молодежь! Она уже страстно жаждет разложения, она ловит забрасываемые к нам с Запада миазмы распада! Сегодня — кенгуру, завтра — лошадь Пржевальского, потом — и мы не должны закрывать на это глаза — гиббоны, гориллы, одним словом, приматы. Что же дальше? Мы, люди?

— По мне, расстреливать надо не Йорка, а сторожа зоопарка. Из-за таких, как он, Чапаев погиб. Спать на посту не положено,— сказал заседатель.— А мерину, может, приятно было такое человеческое отношение. За мерина расстреливать не будем. Остается пегая кошка...

Мышка-бабенка остановила симпатичного мне кирзу, воткнула в головку все шпильки и просветила, наконец, своих коллег:

— Не забывайте, товарищи, о том, что у нас в стране отменена смертная казнь. У нас не хватает рабочих рук, а восстанавливать народное хозяйство надо!

Я, Коля, первый ударил в ладоши. Уж очень было мне интересно и весело, и всерьез о расстреле я думать не мог. Ведь Сталин дернул после войны всех членов политбюро на заседание, выпили, закусили и говорит:

— Как ты думаешь, Вячеслав, куда я сейчас гну?

— К локальной и глобальной конфронтации с империализмом,— отвечает Молотов. Рыло у него такое плоское, Коля, словно папенька брал Славика в детстве за ноги и колотил головой об стенку. Чуял, во что превратится сынуля.

— А ты как думаешь, Лазарь, куда я гну?

— Ты, Иосиф, всегда гнешь одно: генеральную нашу линию: Москва — коммунизм. Ха-ха-ха!

— А что скажет Жоржик Маленков? Куда я сейчас гну?

— Извините, Иосиф Виссарионович, я простой, смертный, партийный работник, но куда бы вы ни гнули, задание будет выполнено.

— Хороший ответ. Догадался, Анастас, куда я все-таки гну?

— Не буду кривить душой, Иосиф, не знаю, куда ты гнешь. Чувствую: намекаешь на пищевую промышленность. Заверяю партию: народ будет скоро хорошо питаться.

— Двадцать пять лет я от тебя это слышу. Но я не слышу из никого от вас, куда я гну?

— Может быть, имеете, Иосиф Виссарионович, проникновение в Африку? Поближе к антилопе-гну.

— Ты, Никита, всегда был дураком, но делаешь большие успехи и, следовательно, становишься идиотом. (*Бурный хохот.*) Думать надо не об антилопах, а об антисоветских анекдотах, которые гуляют по руководимому тобой объекту, по Москве. Клим, куда я гну?

— Водородная бомба, Иосиф, будет к твоему семидесятилетию.

— Посмотрим, посмотрим. А ты, Шверник, почему губы поджал? Давно орденов никому не вручал? Скучно стало? Я тебе подыщу другую работу! В министерство мелиорации пойдешь! В твоей приемной — бардак! Плачут женщины и дети! А для тебя их слезы — вода? Вот и займешься мелиорацией. Председатель сраный. Скажи им, Лаврентий, куда я гну. По пенсне вижу, что знаешь. Скажи, не бойся.

— По-моему, ты гнешь к тому, чтобы отменить смертную казнь,— сказал Берия.

— Верно. Гну. Пляши, Никита, от радости. А мы похлопаем в ладоши. Шире круг!

Сплясал Никита, а сам про себя думает: «Ведь зверь, а не человек! Чистый зверь, и рожа дробью помята! Ну, погоди!»

Сталин же пояснил, что он лично никогда не забывает о людях, и пора перестать их расстреливать.

— Расстрелять кого-либо вообще никогда не поздно. Но временно надо это дело прекратить, потому что советские люди первыми в мире строят коммунизм и с непривычки не хотят работать. Опаздывают. Прогуливают. Воруют на всех участках всенародной стройки. Зачем же расстреливать рабочую силу? Разве у нас мало бывших военнопленных и предателей с оккупированных территорий? Вместо того чтобы посылать в урановые рудники Стаханова,— сказал Сталин,— давайте, пошлем туда врага. Хватит крови. Давайте превратим кровь в труд. Потому что коммунизм — наше общее кровное дело! А урановая руда, новые ГЭС, заводы, шахты и бомбардировщики — это щит коммунизма. Пусть его куют наши враги. Хватит расстрелов. Нужно работать. Но не нужно путать расстрел и пиф-паф. Ты меня понял, Лаврентий? Давайте мечтать, товарищи, о тех временах, когда мы пересажаем всех врагов и начнем сажать деревья.

В общем, Коля, чего мне было беспокоиться, когда старая падла, член с 1905 года, требовала у мышки-судьи моего расстрела? Отменил Сталин расстрел — и все дела. Но эта ехидна возьми и заяви судье с некоторой даже угрозой:

— По-моему, вы запамятовали, что у нас процесс будущего. Партия, несомненно, рассматривает недавнюю отмену смертной казни как временную меру. В будущем, когда мы выполним народно-хозяйственные планы, расстрел непременно восстановят в правах. Ну что вы, Владлена Феликсовна! И не сомневайтесь, голубушка! На вас прямо лица нет. Давайте его расстреляем! Будущее надо делать сегодня!

— Раз такое колесо, можно и расстрелять. Это нас не лимитирует,— соглашается кирзовая харя.

В зале, Коля, мертвая тишина. Да и сам я, между нами, ни жив, ни мертв. Только частушка одна, от кулака в Казахстане я ее слышал, мельтешит в мозгу не ко времени:

Ты не плачь, милая,
Не рыдай, дурочка.
На расстрел меня ведет
Диктатурочка.

Вот, значит, какой оборот ты мне устроил, товарищ Кидалла! Ваша берет. Молчу. Не вертухаюсь. Ваша берет. Надеяться мне не на что. Не войдет в этот зал добрый доктор в белой шапочке и не скажет: «Ну-с, больные, а теперь извольте разойтись по своим палатам. Харитон Устинович Йорк, он же Фан Фаныч, пожалте, на выписку. Хватит, батенька, играть в массовый психоз!»

Вот, значит, какой оборот, вот, значит, как кончается на глазах омерзительной шоблы моя жизнь. Кто бы думал, Коля, кто бы думал... А мышка бегает по совещательной комнате, переговаривается с кирзой и старухой. О чем — не слышно, потому что зал хлопает в ладоши и, не переставая, скандирует: «Рас-стре-лять! Рас-стре-лять!»

Вот въехал электрокар, а на нем куча писем и телеграмм суду с личными и коллективными просьбами стереть меня с лица земли. Втолкнули тележку в совещаловку, смрадная старуха просьбы читает, плача от счастья и родства с народом, с партией, с комсомолом, с деятелями литературы и искусства. И кирза читает, и тычут они оба письмами в мышку. А я сижу и гадаю теперь уже о том, каким способом меня уделают, отравят или шмальнут? Думаю: менее хлопотно, если отравят. Затем решаю, что они же не сделают это из гуманных соображений, незаметно. Схавал миску перловки — и кранты. Они же обязательно напоследок вымотают

тело и душу. Пускай лучше шмаляют, как в старые добрые времена. Только интересно, сижу и соображаю, что я раньше почувствую, «пиф-паф» или удар в затылок? Соображаю и стараюсь убить в себе нерв жизни, чтобы ничего не вспоминать, не сопливиться, чтобы ни о чем не жалеть, никого не хаять и никого не любить. Скорей бы душа моя улетела из этого грязного, зловонного общежития... На третий день будет первая у нее остановка. Попьет душа чайку на полустанке с мягким бубликом, погрызет сахарную помадку. Никого, ни одной души, кроме моей, не будет в буфете. А на девятый день ты, моя милая, одиноко пообедаешь в холодном кабаке, но борщ будет горячим и баранина с гречневой кашей, как при царе. Ешь, деточка, грейся, лететь тебе еще больше месяца, без единой остановки сорок ден, так что ешь и грейся, киселя попей и закури на дорожку. А вот когда прилетишь на сороковой день, душа моя, неизвестно куда, тогда...

— Су-уд и-и-и-дет! — пропел Максим Дормидонтович Михайлов, и все мы вскочили на ноги. Приговор, Коля! Но читала его не мышка Владлена Феликсовна, она с падлой и кирзой просто стояла за столом, а Юрий Левитан читал:

— Работают все радиостанции Советского Союза! — Я весь треп мимо ушей пропустил.— В том, что он... руководствуясь... Не-ви-но-вен... отпиливании рога носорога... освободить из-под стражи... дело направить на дальнейшее рассмотрение в городах-героях... В преступлении... в ночь... зверски изнасиловал и убил... граната-лимонка... материалами дела и показаниями свидетелей... полностью изобличен. Двадцать пять лет лишения свободы... учитывая многочисленные просьбы трудящихся, руководствуясь революционностью советского уголовного права... Йорка Харитона Устиновича, родившегося... высшая мера наказания: расстрел!

Расстрел, Коля, расстрел. Только не надо, дорогой, делать круглые шнифты, не надо удивляться и хрипло доказывать мне, что закон не имеет обратной силы. Не надо. Это буржуазные законы не имеют обратной силы. А для нас закон — не догма, а руководство к действию. И все дела.

— Подсудимый Йорк! Вам ясен приговор суда?

— Замечательный приговор. Я такого не ожидал. Прошу суд ходатайствовать перед Сталиным о смертной казни через развешивание меня в столицах союзных республик, а также в городах героях. Спасибо вам всем, дорогие товарищи неподсудимые! До встречи в эфире!

Брякнул, Коля, я все это, а они тихо зааплодировали. Только два хмыря, режиссеры, бегали по рядам и сердито заменяли улыбочки и ухмылочки скорбными выражениями лиц. Дети приподнесли мне роскошное издание «Ленин и Сталин о праве». Затем въехали в зал два электрокара, доверху нагруженные памятными папками красно-черного цвета с молниями наискосок. Их раздали зрителям, и заиграла веселая музыка, попурри из произведений Дунаевского. «Нам ли стоять на месте? В своих дерзаниях всегда мы правы!»

Увел меня конвой в камеру-лабораторию. Я отказался от стакана спирта. Не стал обедать. Расписался в журнале опытов и дал подписку о неразглашении.

— Кому же,— говорю,— мне там разглашать?

— Ну, мало ли что бывает. Такое правило.

Поставил я подписи еще в каких-то ведомостях и актах о выходе из строя нескольких приборов. По просьбе лаборантов написал докладную записку министру среднего машиностроения о том, что, желая напоследок подгадить стране, хватанул стальным бруском по бутыли спирта. Списали ее тут же и выжрали.

* * *

8

Простить себе, Коля, не могу, что, когда обговаривал с Кидаллой условия, попросил отправить меня в лагерь с особо опасными врагами Советской власти, бравшими Зимний, и с соратниками Ильича, которых подловили в тридцать седьмом.

Отошел я от наркоза в кузове трехтонки. Катаюсь по кузову в черном бушлате, на ногах кирза, на грапках брезентовые рукавички, на стриженой, на бедной моей голове солдатская, фронтовая еще, ушаночка с дыркой на лбу и за ухом. Ветер в этой дырке свистит. Сентябрь. Тоска на земле. Даже выглядывать из кузова неохота. Знаю: на воде, по черным полям поземка метет, белая, как глаза у Кидаллы, и вдалеке нечастые огоньки на вахтах мерцают.

Приехали. Растрясло меня на колдобинах. Печенка — в одном углу кузова, мочевой пузырь — в другом, в остальных — руки, ноги. Вылезаю. Отдолдонил: «Он же, он же, он же, он же Харитон Устиныч Йорк, пятьдесят восьмая, через скотоложество с подрывом валютного состояния Родины... по рукам, по рогам, по ногам и тэ дэ».

Вышел поглядеть на меня сам кум.

— Прошу,— говорю,— нары в правом дальнем углу и в теплом бараке.

Тут кум меня спрашивает:

— Упираться, чума, будешь? Говори сразу!

— Всегда,— говорю,— готов, но надо суток трое оклематься после общего наркоза.

Короче, Коля, так я истосковался в своей третьей комфортабельной по отвратительным человеческим лицам, что растрекался неимоверно. К тому же отогрелся на вахте. Кум на всякий случай кое-что из моего треканья записал.

И прошел я в барак веселый оттого, что я живой, руки-ноги кукарекают, небо сияет по-прежнему над головой, земля, хоть и казенная, носить меня продолжает, и главное, самое страшное позади, а впереди что будет, то будет, спасибо тебе, ангел-хранитель, друг любезный, и прости за выпавшее на твою долю трудное дело вырвать такого окаянного человека, как я, из дьявольских лап уныния и смерти!..

Вхожу, значит, в барак вместе с кумом Дзюбой. Глаза у него были темно-карие, а белки желто-красные. Он напоследок сказал, что если начну чумить, то он быстро приделает мне заячьи уши, потому что лично расстрелял и заставил повеситься от невыносимости следствия тысячу девятьсот тридцать семь человек в честь того замечательного года и не дрогнет перед тридцать восьмым, хотя ушел вот уж как год в отставку.

Пока мы шли в барак по зоне, я успел спросить, были ли среди расстрелянных Дзюбой врагов знаменитые люди? Оказалось, что были. Каменев, Розенгольц, Блюхер, граф Шереметьев, графиня Орлова, сыновья Дурново и, в общем, все больше представители высшего дворянства и священники.

Входим в барак. Все встают, как в первом классе, только медленно. Дзюба говорит:

— Вот вам староста, фашистские падлы! Выкладывайте международные арены, пока шмон не устроил, сутки в забое продержу!!! Живо!

Смотрю, таранят несколько зэков какие-то дощечки и тряпочки с какими-то стрелками и кружочками. Они на этих дощечках и тряпочках, поскольку жить не могли без политики, занимались расстановкой сил на международной арене.

— Сколько можно напоминать, проститутки, что азартные игры запрещены? Фишек не вижу! Живо сюда свои монополии, концерны, картели, колонии, буржуазные партии и так далее... Экономический кризис капитализма опять притырили? Не дождетесь нашего поражения, сколько бы вы ни тешили себя на нарах! Расстановка сил на международной арене снова в нашу, а не в вашу пользу! Поняли, кадетские хари и эсерские рожи? У нас бомба водородная появилась! Съели, гаденыши!

Ты бы посмотрел, Коля, что стало при этом известии твориться в бараке! Эти зачуханные, опухшие, седые, худые, голодные, бледные зэки заплясали от радости, начали трясти друг другу руки, обниматься, целоваться, а один, жилистый такой, с бородкой и в пенсне, слезы вытирает и говорит Дзюбе:

— Да поймите вы, наконец, гражданин надзиратель, что у вас и у нас одна конечная цель — мировая коммуна, и если мы разыгрываем на самодельных международных аренах классовые бои, то это исключительно из желания, чтобы некоторые наши тактические и стратегические задумки стали оружием в борьбе пролетариата против фашизма и капитала. Поймите и то, что мы приподнялись над личными трагедиями, над наветами, над самой страшной для человека нового типа из всех земных мук — мукой отлучения от партии и ее дел. Приподнялись ради веры в объективный ход истории, ради глубокого уважения к несгибаемому слуге Исторической Необходимости Сталину. Отошлите наши труды в ЦЕКА. Товарищи оценят ваш шаг. Вы окажете неоценимую услугу рабочему движению! И разрешите нам передать приветствие партии в связи со взрывом водородной бомбы.

Дзюба на это отвечает:

— Про взрыв, Чернолюбов, забудь. Тебе не положено иметь информации. А задумки свои стратегические и тактические давай.

Чернолюбов по новой его спрашивает:

— Спасибо. Партийное спасибо. А на наше предложение совершить террористический акт против Тито и его клики пришел ответ?

— Пока нема ответа. Думает партия.

— Странно. Сейчас очень выгодный момент для ликвидации Иуды и превентивного нападения на Югославию. Неужели ЦЕКА не понимает, что ревизионизм должен быть уничтожен в зародыше? Скажите, гражданин надзиратель, проект о внедрении в ряды республиканской партии США и консервативной партии Англии наших товарищей отослан Кагановичу?

— Отослан. Разглядывают его. Прикидывают, что к чему.

— Как мы все-таки медленно чешемся! Как мы привыкли к тому, что время работает только на нас! И еще один вопрос: два года тому назад вы сказали, что наш план объявления Америке экономической блокады одобрен Сталиным. Как в таком случае обстоят дела?

— Дела обстоят, как говорят, неплохо. На бирже у них паникуют. В половине штатов рабочие объявили безработицу. Пить начали. А как побросали наши послы яду, который наш этот... ну он еще дуба дал... ага, Хабибулин, то пшеница вся полегла, скот мрет и в Чикаго мясокомбинат прикрыли. Такие дела. Бурлит Америка.

— Вот это — радость! Товарищи! Почтим минутой молчания память настоящего партийного химика Хабибулина. Он не дожил двух дней до победы. Ведь это же кризис мировой капиталистической системы!

И опять, Коля, бывшие большевики начали целоваться, а Дзюба говорит:

— Я знаю, Чернолюбов, куда ты, пропадлина, гнешь, но мне мозги зае... трудно. Кто их зае..., тот и дня не проживет. Скидывай портки, вставай раком, вертай из заднего прохода фишку мирного кризиса! Вот так! Ты гляди! И национально-освободительные движения ухитрился туда же засунуть! И соцреализм вбил! Вот чума! Староста! Как заметишь, что снова гады не спят, а силы на аренах восстанавливают, так с ходу стучи на вахту! Спать, сволочи! Отбой!

Отвалил Дзюба, а Чернолюбов, Коля, подходит ко мне и руку протягивает:

— Вы давно с воли, товарищ?

— Я отвечаю, что уже полгода, как захомутали, и тогда они на меня, как мураши на палого жучка, накинулись и давай тормошить. «Что нового?.. Что нового?.. О чем думает Ленинградская партийная организация? По-прежнему ли кадры решают все? Издают ли Маяковского? Большие ли очереди в Мавзолей? Скажите, как Сталин? По-прежнему ли Микоян курирует еду и экспорт, а Каганович — Украину и метро? А как молодежь? Будьте добры, товарищ, пару слов об энтузиазме масс и международном положении, будьте добры! И главное, понимает ли так называемый свободный мир, куда он катится?»

Надо сказать, Коля, что режим у этих фраеров был сверхстрогим. Они ни хрена не слушали радио и забыли, что такое газета «Правда». Ну, я и понес им парашу за парашей.

— Черчилля,— говорю,— судят в Мосгорсуде за Фултонскую речь, а в Швейцарии к власти пришли люди с чистой совестью — украинские партизаны-разведчики, и весь почти мировой капитал теперь наш. Ну, что еще? Еще ленинградская организация думает, что ее вовремя и совершенно верно обезглавили. А над Африкой летают наши воздушные шары и кидают вниз призывы резать белых колонизаторов. Латинская Америка бурлит. Все обречено на провал. Основным фактором этого провала является образование Китайской народной республики.

Ну, Коля, тут они совсем очумели.

— Он был прав!.. Ильич был прав!.. Все-таки Джугашвили при всем его хамстве — гениальный практик! Ура! Надо сделать из простыни мировую арену и взглянуть, что же это теперь у нас получается! Поем про себя «Интернационал»!!!

Это сказал Чернолюбов, и все они, Коля, встали обалдело, по щекам слезы текут, по горлам кадыки так и ходят, кого-то на нары уложили: сердце схватило, но допели про себя свой гимн до конца. Допели, Чернолюбов, жилистый, желтолицый, партийное собрание открыл. Выбрали они почетный президиум в составе Кырлы Мырлы, Энгельса, Ленина, Сталина, Бухарина, Буденного, Жака Дюкло, Тореза, Тольятти, Мао Цзэдуна, Николая Островского и Ежова. Резолюцию приняли: одобрить деятельность политбюро. Голосовали кто за, кто против. Воду из чайника выступавшие пили. Все чин по чину. Хлебом, я понял, их не корми, а дай посидеть на собрании. Потом Чернолюбов мне говорит, чтобы я рассказал партгруппе о себе.

— Ну, я,— говорю,— буду краток: ваш ум, вашу честь и совесть вашей эпохи я в гробу видел в красных тапочках. Мир переделывать никогда не желал. Милостей у природы силой не брал. Экспроприировал только лишнее у сильных мира сего. Двигал фуфло многим государствам, но людям зла не причинил, хотя знаю шесть с половиной языков. Принципиально не участвую в строительстве сомнительного будущего. Оставил на свободе музей бумажников, портфелей и моноклей выдающихся политических деятелей Польши, Румынии, Англии, Японии, Марокко, Германии, Коста-Рики и других стран. Болел три раза триппером. Изнасиловал и зверски убил в Московском зоопарке в ночь с 9 января 1789 года на 14 июля 1905 года кенгуру Джемму, за что и приговорен к четвертаку Нарсудом Красной Пресни.

Продолжение в следующем номере

Лев Шестов

Апофеоз беспочвенности

Опыт адогматического мышления

Мы не можем ничего знать о последних вопросах нашего существования и ничего о них знать не будем: это — дело решенное. Но отсюда вовсе не следует, что каждый человек обязан принять, как modus vivendi, какое бы то ни было из существующих догматических учений или даже имеющий такой скептический вид позитивизм. Отсюда только следует, что человек волен так же часто менять свое «мировоззрение», как ботинки или перчатки, и что прочность убеждения нужно сохранять лишь в сношениях с другими людьми, которым ведь необходимо знать, в каких случаях и в какой мере они могут на нас рассчитывать. И потому «как принцип», уважение к порядку извне и полнейший внутренний хаос. Ну, а для тех, кому трудно выносить такую двойственность, можно учреждать порядок и внутри себя. Только не гордиться этим, а всегда помнить, что в этом сказывается человеческая слабость, ограниченность, тяжесть.

Белинский в своем знаменитом письме, между прочим, обвиняет Гоголя, что он в «Переписке с друзьями» поддался влиянию страха смерти, чертей и ада. Я нахожу это обвинение совершенно правильным: Гоголь точно боялся и смерти, и черта, и ада. Вопрос только, можно ли всего этого не бояться, и служит ли в этом случае безбоязненность доказательством высокой степени развития человеческой души? Шопенгауэр утверждал, что смерть всегда была вдохновительницей философии. Все лучшие поэтические создания, вся дивная мифология древних и новых народов имели своим источником боязнь смерти. Только современная наука запрещает людям бояться и требует от них спокойного отношения к смерти. Отсюда берут свое начало утилитаризм и позитивная философия. Если хочешь избавиться от того и другой, нужно вновь разрешить человеку думать о смерти и не стыдиться своего страха пред адом и чертями. Может быть, еще имеет некоторый смысл скрывать такого рода страх: в уменье скрыть свое волнение в минуту великой опасности есть большая красота.

Но притупить человеческую чуткость и держать его разум в границах постигаемого, как принято ныне выражаться,— такая задача может вдохновить только ограниченное существо. К счастью, у человечества нет средств, чтоб произвести над собой столь чудовищную кастрацию. Преследуемый Эрос, правда, прятался от глаз врагов, но никогда не отрекался от себя, и даже самые строгие средневековые монахи не умели совсем вырвать из своей груди сердца. Так и со стремлением к бесконечному: наука преследует его и каждый раз налагает на него свое veto. Но даже труженики лаборатории рано или поздно приходят в себя и с такой же жаждой рвутся за пределы положительного знания, с какой монахи рвались за стены монастырей.

Немецкий биограф графа Толстого высказывает сожаление по поводу вечных недоразумений и ссор, происходивших между Тургеневым и Толстым. Ему вспоминаются отношения Шиллера и Гёте, и он думает, что русская литература много бы выиграла, если бы два замечательных русских писателя были более миролюбивы, находились в постоянных дружеских сношениях между собой и оставили в назидание потомству том-другой переписки на разного рода философские и литературные темы. Может быть, это было бы очень хорошо — но я решительно отказываюсь представить себе Толстого и Тургенева, долгое время ведущих миролюбивую переписку, особенно на возвышенные темы. Каждое почти суждение Тургенева приводило или могло привести Толстого в бешенство. Любопытный факт: Достоевский так же, как и Толстой, не любил Тургенева и написал на него очень злую и обидную, хотя мало похожую, карикатуру, скорей даже не карикатуру, а пасквиль. По-видимому, Достоевский так же, как и Толстой, более всего ненавидел в своем знаменитом собрате «европейца». Правда, он в этом в значительной степени ошибался, несмотря на всю свою проницательность психолога. Но с Достоевского уже было достаточно

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 1.

того, что Тургенев рядился в европейское платье и старался быть похожим на западного человека. Сам Достоевский делал обратное: он всячески стремился выкорчевать из своей души все корни европеизма, хотя, к слову сказать, это ему не вполне удавалось, так как он не совсем ясно давал себе отчет, в чем сила Европы и чем опасно ее влияние. Но все-таки покойный Михайловский недаром его назвал кладоискателем. Ведь, действительно, Достоевский во вторую половину своей литературной деятельности уже не искал так называемых реальных благ жизни. В нем проснулся русский, стихийный человек с его жаждой чудесного. Сравнительно с тем, что было ему нужно,— все дары европейской цивилизации казались плоскими, ничтожными. Многолетний опыт наших культурных соседей говорил ему, что чуда никогда не было и, по-видимому, не будет,— но все его еще не прирученное цивилизацией существо рвалось к великому, могучему, неизведанному. И удовлетворенный с виду прогрессист, «постепеновец» Тургенев вызывал в нем чувства злобы и ненависти. Толстой как-то сказал о Тургеневе: «Я ненавижу его демократические ляжки». Достоевский мог бы повторить эти слова... Подите, в угоду немецкому критику, примирите русских писателей и заставьте их благочестиво беседовать на возвышенные темы! Достоевский ведь был на волосок от ссоры и с Толстым, с которым он незадолго до своей смерти начал полемизировать по поводу «Анны Карениной». Даже Толстой показался ему слишком сговорчивым и уступчивым...

Дядя Ваня у Чехова готов броситься на шею своему другу и сопернику, доктору — броситься на шею и разрыдаться, как плачут маленькие дети. Но он чувствует, что и сам доктор испытывает такую же неутолимую жажду утешения и ободрения. И бедная Соня уже не имеет сил одиноко выносить свое девичье горе. Все они блуждающими, потерянными, испуганными глазами ищут человека, который мог бы снять с них часть их невыносимых страданий — но везде находят то же, что у себя. Все чрезвычайно обременены, ни у кого нет сил вынести собственные ужасы, не то что облегчить другого. И последнее утешение отнимается у бедных людей: нельзя жаловаться, нет сочувственного взгляда. На всех лицах одно выражение — безнадежности и отчаяния. Каждому приходится нести свой крест — и молчать. Никто не плачет, не говорит жалких слов — это было бы неуместно и неприлично. Когда сам дядя Ваня, не сразу давший себе отчет о безысходности своего положения, начинает кричать: пропала жизнь! — никто не хочет прислушаться к его крику. «Пропала, пропала — все знают, что пропала. Молчи, вопли не помогут. И выстрелы не разрешат ничего». Здесь все могли бы повторить то, что говоришь ты — но не повторяют и не плачут.

Вы думаете, плакать стану я?
Мне есть о чем рыдать, но прежде сердце
В груди на тысячи кусков порвется...
Шут мой — я с ума сойду!

Постепенно водворяется грозное, вечное молчание кладбища. Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними происходит, и решаются на последнее средство: навсегда затаить от людей свое горе и говорить обыденные, незначащие слова, которые принято считать разумными, значительными, светлыми даже. И уже никто больше не станет кричать «пропала жизнь» и соваться со своими переживаниями к ближним. Каждый знает, что позорно «проворонить жизнь» и что свой позор нужно навсегда скрыть от чужих глаз. Последний закон на земле — одиночество... Résigne — toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute![1]

В защиту справедливости.— Неопытные и непроницательные наблюдатели видят в справедливости бремя, которое некоторые избранные люди добровольно возлагают на себя из «уважения к закону» или по иным возвышенным и необъяснимым соображениям. Но на самом деле справедливый человек имеет не только обязанности, но и права. Правда, иной раз в тех случаях, когда закон против него, ему приходится кой-чем и поступиться. Но зато как часто закон его поддерживает! Он может быть как угодно жестоким, лишь бы не нарушить правила. Больше того — он свою жестокость поставит себе в заслугу, ибо он действует не так, как другие люди, не по личным соображениям, а во имя святой справедливости. И вообще что бы он ни делал, раз есть санкция, он видит в своих поступках заслуги, заслуги и заслуги. Скромность мешает ему много говорить о себе,— но, в сущности, если бы он захотел быть откровенным, какой бы пышный панегирик мог бы он прочесть себе! И он, вспоминая о своих делах, постоянно хвалит себя, только не вслух, а про себя. Самое понятие о добродетели этого гребует: человек должен радоваться своей нравственности и вспоминать о ней как можно чаще. И после этого утверждают, что быть справедливым — очень тяжело! Я не скажу этого о других добродетелях, но справедливость, наверное, может быть объяснена не только общественно-утилитарными соображениями, всегда сбивающимися на «идейные» объяснения, но даже просто своекорыстными побуждениями. Положительно стоит иной раз поступиться даже значительными интересами, чтоб потом всю жизнь гордо и уверенно пользоваться остальными, освященными моралью и общественным мнением правами. Посмотрите на немца, который внес свою лепту в общество подания помощи бедным! Он больше ни гроша не даст нищему — хоть умри тот с голоду на его глазах — и чувствует себя правым. Это — символ справедливости: уплатить умеренную пошлину за право всегда пользоваться санкцией высшего начала. Оттого справед-

[1] Смирись, мое сердце, спи своим сном твари! (фр.).

ливость в ходу у культурных, расчетливых народов. Русские до этого еще не дошли. Они боятся обязанностей, возлагаемых на человека справедливостью, не догадываясь, какие огромные права и преимущества дает она. У русского — вечные дела с совестью, которые ему обходятся во много раз дороже, чем самому нравственному немцу или даже англичанину его справедливость.

В нашей жизни наступает такая полоса, когда весь запас опыта оказывается уже исчерпанным. Куда бы человек ни пошел, на что бы он ни взглянул, он все встречает только давно знакомое, давно виденное. Большинство людей истолковывает это в том смысле, что они уже все знают и что, следовательно, из того, что они пережили, можно заключить к тому, что такое жизнь вообще. Обыкновенно это бывает у людей в возрасте 35—40 лет, в ту пору, которую Карамзин считает лучшей порой жизни. Человек, не видя ничего нового, считает себя на этом основании вполне созревшим и решает, что он вправе обо всем судить: зная, что было, можно предвидеть, что будет. Но и Карамзин ошибался, утверждая, что в 35—40 лет наступает лучшее время жизни, и склонные к заключениям люди ошибаются, когда утверждают, что для них не может случиться ничего нового в жизни. Период застоя в душевном опыте следовало бы использовать совсем не с той целью, чтоб судить по имеющимся возможностям о всяких жизненных возможностях, а, наоборот, с тем, чтобы доказывать, что как бы ни было богато и разнообразно ваше прошлое, оно и на миллионную долю не исчерпывает разнообразия действительности: из того, что было, решительно нельзя заключать о том, что будет. И, кроме того, положительно ни для чего не нужно! Разве для того, чтоб насладиться воображаемой зрелостью мысли и испытать все прелести лучшего времени жизни, так красноречиво обрисованные у Карамзина?! Соблазн не слишком уж велик! Так что если человек поставлен в необходимость приостановить дальнейшие опыты и осужден, впредь до новых событий, на размышление, то не лучше ли всего такое interregnum, такую остановку в нашем существовании употребить на прямо противоположную цель: отыскивать в нашем прошлом указания на то, что будущее имеет все права быть, каким ему вздумается — может, похожим, а может, ничуть не похожим на прошедшее. Таких указаний, при доброй воле, можно найти гибель. Иной раз додумываешься до того, что естественная связь явлений, наблюденная нами и нашими предшественниками, нисколько не обязательна для будущего, что даже чудеса, доселе казавшиеся невозможными, окажутся когда-нибудь более возможными, понятными и даже естественными, чем опостылевшая закономерность явлений. А ведь крепко опостылела нам закономерность — признайтесь в этом и вы, люди науки! При одной мысли, что, сколько ни думай, ни до чего, кроме подтверждения старой закономерности, не додумаешься, является непобедимое отвращение ко всякой умственной работе. Открыть еще закон, и еще закон — когда их и так гораздо больше, чем нужно! Ведь если берет охота думать, то единственно в предположении, что авось мысль все-таки не имеет и не должна иметь никаких пределов, что теория познания, основывающаяся, в конце концов, на истории существовавшего доселе познания и на нескольких очень сомнительных отвлеченных соображениях, есть ни к чему не обязывающая выдумка представителей определенной касты — und die Natur zulezt sich doch ergründe? Какое бешеное нетерпение овладевает нами порой при мысли, что мы не знаем и никогда не узнаем великой мировой тайны! Мне кажется, нет ни одного человека в мире, который бы ни разу в жизни не испытывал безумной потребности разгадать чудесную загадку. Даже те флегматические философы, которые избрали теорию познания, потихоньку от посторонних глаз все же от времени до времени делали робкие попытки неметодологических вылазок, втайне надеясь, что таким способом можно проложить себе путь к неведомому, вопреки их собственным толстым книгам, скучно и бестолково доказывающим великие преимущества научного познания. Человек или живет, то есть изведывает жизнь, или *освобождается* от заключений, навязанных ограниченным опытом. Все же прочее — от лукавого. От лукавого и те соблазны, которыми прельщался и которыми прельщал своих читателей Карамзин... Или наоборот? Кто разрешит этот вопрос? И снова, как это часто бывает, под конец патетической речи приходишь к гадательному суждению. Пусть каждый поступает, как ему представляется наилучшим. А те, которые хотели бы, но не имеют возможности жить по Карамзину? Им я не знаю, что сказать. Шиллер рекомендовал в таких случаях надежду. Годится? Откровенно говоря, едва ли: раз потерявший покой никогда не обретет его вновь.

Пушкин утверждает, что поэт должен и может быть сам судьей своего произведения. «Ты им доволен ли, взыскательный художник? Доволен — так пускай толпа его бранит...» Спорить против этого едва ли возможно, да и не нужно. Ибо как можно «доказать», что верховный суд принадлежит не самому поэту, а общественному мнению? Или что, наоборот, утверждение Пушкина справедливо? Слова Пушкина, стало быть, нельзя принять, как общеобязательное суждение. Мы вправе согласиться с ними и не согласиться. Но, как свидетельство — они уже, по-видимому, не могут быть отвергнуты. Нравится ли это нам или не нравится, но, по-видимому, Пушкин бывал доволен своими произведениями и не нуждался в санкции читателей. Счастливый человек! И мне кажется, что счастьем своим он был обязан исключительно тому обстоятельству, что умел в своих стремлениях не переходить за известную черту. Я не думаю, что все поэты согласились бы повторить приведенный стих Пушкина. Шекспир, например. Я решительно отказываюсь себе представить, чтоб после окончания «Короля Лира» или «Гамлета» он мог сказать себе: «Я, строже всех оценивающий свой труд, доволен им». Я не думаю даже, что у него мог возникнуть вопрос о достоинствах «Гамлета» или «Короля Лира». Более того, мне кажется, что для Шекспира, писавшего «Гамлета», слово «довольный» потеряло вообще всякий смысл, что если он и

[2] И в конечном счете природа познает самое себя (нем.).

употреблял его, то только лишь по привычке, как иногда по привычке мы называем имена давно умерших людей. Его собственные произведения, которыми вот уже триста лет зачитывается все образованное человечество, должны были ему казаться несовершенными, слабыми, жалкими, как плач ребенка или стоны больного. Он их отдавал в театр и, вероятнее всего, удивлялся тому, что они имели успех. Может быть, и радовался: его слезы годятся хоть на то, чтобы развлекать или поучать людей. И в этом смысле, вероятно, для него суд толпы был дороже собственного суда. Он не мог не обвинить свое детище — слава Богу, хоть люди его оправдали. Оправдали, правда, потому, что не поняли или плохо поняли, но это уже не важно. «Если обращаться с каждым по его заслугам, то кто же из нас избежит пощечины?» — спросил Гамлет. Шекспир знал, что строгий суд отверг бы его произведения: в них так много страшных вопросов и ни одного удовлетворительного ответа. Неужели этим можно быть «довольным»! «Комедией ошибок», «Двенадцатой ночью», даже «Ричардом III» можно быть довольным — но после «Гамлета» человек может успокоиться только в гробу... Если говорить все, я не вполне уверен, что сам Пушкин до конца дней своих остался верным высказанному взгляду, что даже в 1830 году, когда было написано стихотворение, о котором здесь идет речь, он сказал все, что думал. Может быть, он и чувствовал, как мало может быть доволен своими трудами поэт — но гордость мешала ему признаться в своей слабости, и он пытался лишний раз утешить себя сознанием своего превосходства над толпой. Средство хорошее — что и говорить! На обиды — а Пушкину ведь пришлось вынести немало обид — нужно отвечать презрением, и горе тому человеку, который для того, чтобы презирать обидчиков, ищет действительных собственных заслуг и прислушивается к строгому суду совести! Все это излишняя и опасная скрупулезность. Если человек хочет сохранить силу и веру в себя, он должен бросить великодушные мечты. Он должен презирать людей и даже тогда, когда не может их внутренне презирать, все-таки делать вид, что никого не ставит ни в грош. И казаться всегда довольным... Пушкин был умным человеком и очень глубокой натурой.

Русский дух.— Отличительные свойства русской литературы, даже всего русского искусства, как известно,— простота, правдивость и совершенное отсутствие риторических прикрас. Достоинство это или недостаток — судить не берусь, но одно мне кажется несомненным: наша простота и правдивость есть следствие нашей относительной малокультурности. В то время когда в Европе человеческая мысль много столетий бьется над неразрешимыми вопросами, мы только начинаем пробовать свои силы. У нас нет еще неудач в прошлом. Отец самого глубокомысленного русского писателя был либо барином, делившим свое время между роскошными забавами и однообразной службой, либо мужиком, которому заботы о добывании насущного хлеба не оставляли ни одной минуты для праздной пытливости. Откуда нам знать, существуют ли пределы для человеческого познания? Нам кажется, что если мы не знаем, то только потому, что еще не искали как следует. Чужой опыт для нас не обязателен — о нем ведь можно получить самые неопределенные и отрывочные сведения из ненадежнейшего источника, книг. Человеку свойственно верить в лучшее, впредь до доказательства противного, и всякую попытку отнять у нас веру мы встречаем обыкновенно энергичным отпором. Наиболее скептически настроенный русский человек в глубине души своей таит надежду. Отсюда наше бесстрашие в «правдивости», так ошеломившее европейскую критику. Реализм выдумали на Западе, там его обосновали, как теорию,— но там же, в противовес ему, выдумали еще множество теорий, смягчающих безутешные выводы, к которым приводит реализм. Там есть être surpême, deus sive natura, гегелевский абсолют, кантовские постулаты, английский утилитаризм, прогресс и еще десятки, сотни философских и социологических идей, которыми так ловко окутывают даже сами крайние реалисты «правду жизни», что она совсем перестает быть правдой. Западный человек надеется на себя и только на себя. Он твердо убежден, что если не поможет себе сам, то никто ему не поможет. Соответственно этому, все помыслы его направлены к тому, чтобы как можно лучше устроить свою жизнь. Ему отмерено известное, ограниченное время: если он не успеет спеть свою песню, она так и останется недопетой. Судьба не прибавит ему ни одной минуты для неисполненных тактов. И, в качестве опытного музыканта, он превосходно владеет собой. У него ни одна секунда не пропадает даром, ибо он знает, что стоит хоть раз замедлить темп — и прощай навсегда гармония! Темп — это все, а условие темпа — это легкость и быстрота в движении. Артисту в течение одного короткого такта нужно дать несколько звуков и так дать, чтобы осталось впечатление, что он нисколько не торопится, что у него в распоряжении было больше времени, чем ему нужно было. Причем каждый звук должен быть законченным, отделанным, иметь свою полноту и экспрессию. Одного природного дарования для этого мало. Нужен опыт, нужны традиции и школа, нужен унаследованный инстинкт. Carpe diem — европеец уже два тысячелетия это знает, мы же до сих пор убеждены, что чего-чего, а времени у нас хоть отбавляй. Считать дни, а тем более часы и минуты — найдите хоть одного русского, который унизился бы до такого мещанского занятия! Мы осматриваемся, потягиваемся, протираем глаза, мы хотим прежде решить, что делать и как делать, и только потом начать жить. И решить не как-нибудь, не на основании отрывочных, неполных, взятых у других сведений, а собственным опытом, собственным умом. Традиций мы не признаем: ни в одной литературе не было столь вызывающей борьбы с традициями, как у нас. Мы все хотели пересмотреть, все перерешить. Нечего и говорить, что наша смелость коренится в совершенно некультурном доверии к своим силам. У нас Белинский, недоучившийся студент, человек, из третьих рук черпавший сведения о европейской философии, начинает тяжбу со вселенной по поводу давно забытых жертв Филиппа II и инквизиции. И в этой тяжбе смысл и сущность всей русской художественной литературы. Под самый конец своей деятельности Достоевский поднимает тот же вопрос и тот же спор по поводу слезинки замученного ребенка. Русскому человеку кажется, что он все может, оттого он

ничего не боится. Он рисует жизнь в самых мрачных красках — и, если вы предложите ему вопрос: как можно принять такую жизнь? Как можно примириться со всеми ужасами, которыми полна действительность и которые так беспощадно обрисовывали все наши писатели, начиная с Пушкина и кончая Чеховым, он вам ответит словами Ивана Карамазова: *я не принимаю этой жизни.* Ответ на первый взгляд нелепый: не принять жизнь нельзя, раз она есть. Но под этим ответом кроется иное: еще не вполне израсходованная вера в возможность окончательной победы над «злом». В силу этого русский писатель не прячется от врага — а прямо идет к нему навстречу. Наши сектанты заживо закапываются в землю, толстовцы и иные последователи различных толков, в таком огромном разнообразии рождающихся в России, идут в народ, идут, куда только Бог пошлет, разрушая собственные и чужие жизни. Писатели не отстают от сектантов. Они тоже не хотят рассчитывать, не хотят ловить мгновения. И не из лени, как может показаться поверхностному, далекому от русской жизни наблюдателю, а из уверенности — ни на чем, если угодно, не основанной,— в том, что они слишком богаты, чтобы быть обязанными считать. Минуты, секунды, такты — все это так ничтожно, незначительно — этого простым, невооруженным глазом не разглядишь. Мы хотим щедрой рукой зачерпнуть из бездонной вечности, все же ограниченное — удел европейского мещанства. Русские писатели, за немногими исключениями, совершенно искренне презирают мелочность Запада. И даже те, которые преклонялись перед Западом, никогда настоящим образом не понимали, не хотели понимать его. Оттого западноевропейские идеи принимали у нас всегда такой фантастический характер. Даже эпоха 60-х годов, с ее «трезвостью», была в сущности самой пьяной эпохой. У нас читали Дарвина и лягушек резали те люди, которые ждали Мессии, второго пришествия. У нас и сейчас продолжается то же. Мы разрешаем себе величайшую роскошь, о которой только может мечтать человек — искренность, правдивость, точно и в самом деле мы были духовными Крезами, у которых тьма всякого рода богатств, которые все свое могут показывать, которым нечего стыдиться себя. Да и Крезы, самые богатые и сильные властелины мира, не считали себя вправе всегда говорить правду, и царям приходится притворяться — вспомните дипломатические отношения, а мы, мы думаем, что можем говорить одну только правду, что всякая ложь, скрывающая нашу истинную сущность, есть преступление, ибо наша истинная сущность есть лучшее, что бывает в мире! Расскажите это европейцу — оно покажется ему забавнейшим анекдотом, если только он хоть что-нибудь разберет в ваших словах. Европеец все силы своего ума и таланта, все свои знания, все свое искусство направляет к тому, чтобы сделать себя и все окружающее возможно менее обнаженным, естественным, ибо естественное — в Европе об этом и не спорит никто — безобразно и страшно. Не только изящные искусства, даже наука и философия в Европе инстинктивно лгут и этим оправдывают свое существование. Европейский ученый дает вам прежде и после всего законченную теорию,— ну, а кто не знает, что обозначает собой законченность, зачем нужна законченность? Оборвать речь, не сказавши последнего, обнадеживающего слова, не давши исчерпывающего синтеза, оставить договаривать природу — на это не пойдет никто из наших западноевропейских соседей. У них утешительный конец и разрешающее последнее слово припасены задолго до начала и первого слова. У них прикрасы и риторика — conditio sine que non творчества, единственное лекарство против всех зол. В философии там господствует традиция, в науке — закономерность. Даже Кант не умел избегнуть декламации, даже у Канта последним доказательством является «нравственная потребность...» Итак, нам предстоит выбор между художественной и законченной ложью старой, культурной Европы, ложью, явившейся результатом тысячелетнего трудного и мучительного опыта, и бесхитростной, безыскусственной простотой и правдивостью молодой, некультурной России. Они ближе к концу, мы ближе к началу. Но кто ближе к истине? И может ли быть разговор о добровольном, свободном выборе? Вероятно, нет. И, вероятно, ни старость, ни молодость равно не могут дать нам той истины, которую мы ищем. Да и существует ли последняя истина? Не есть ли самое понятие об истине, самое предположение об ее возможности лишь результат ограниченности нашего опыта? Мы à priori решаем, что одно должно быть возможно, а другое невозможно, и из этой произвольной предпосылки выводим понятие истинного. И каждый, соответственно своим силам и условиям своего существования, судит по-своему. Робкий и запуганный человек хлопочет о порядке, который обеспечил бы ему хоть один день спокойной жизни. Молодость мечтает о блеске и красоте. Старость не хочет ни о чем думать, ибо не умеет надеяться. И так далее без конца. И все это называется истиной, истинами. Каждый человек воображает, что то, что он видел, исчерпывает собой жизнь. А потому единственно правыми оказываются эмпирики и позитивисты: только до тех пор может быть разговор об истине, пока мы не отрываемся от реальных условий нашего существования. Стоит раз оторваться от них — и конец науке: все оказывается возможным. Наша доверчивая правдивость, как и европейская риторика, оказываются «по ту сторону» истины и лжи. Молодой Восток и старый Запад только терпят навязываемую истиной ограниченность и по возможности стараются отвязаться от нее — первый, игнорируя ее существование, второй — приспособляясь к ней. И разве в конце концов это не одно и то же? Разве искусная риторика не так же соблазнительна, как и правда? И то, и другое жизнь. Невыносима только риторика, которая хочет сойти за правду, и правда, которая хочет казаться культурной. Такого рода маскарад предполагает за истиной, то есть за ограниченностью, объективное, вечное значение. А это обидно: нам хочется думать, впредь до доказательства противного, по крайней мере, что только одно утверждение имеет и может иметь объективное значение: в мире нет ничего невозможного. И каждый раз, когда кто-либо пытается уверить нас, что есть и другие более ограниченные истины, мы ощетиниваемся и защищаемся всеми доступными нам средствами. Даже не пренебрегаем логикой и моралью, над которыми сами так часто смеемся. Что в том удивительного? Когда защищаешь свое последнее достояние — средств не разбираешь...

Лаборатория

Театр совести Достоевского в интерпретации Анджея Вайды

Первой работой над Достоевским для Анджея Вайды был спектакль по «Бесам» в Старом театре Кракова. Его премьера состоялась в 1971 году. Для театральных занятий режиссера это поворотный момент. Успех краковского представления на некоторое время заставил его задуматься, не посвятить ли себя целиком сцене? Но то был пик творческого самочувствия Вайды. Едва завершив гигантскую, невероятной профессиональной и душевной трудности работу над «Бесами», он бросился на съемочную площадку, где снял свой второй после «Пепла и алмаза» шедевр — «Свадьбу» по Станиславу Выспяньскому. Но Достоевский не отпускал Вайду. В то же время он упорно думает об экранизации «Идиота». Узнав, что «Идиот» в планах Андрея Тарковского, Вайда отказывается от мысли об экранизации, примериваясь сначала к телевидению, затем к театральной реализации. Так возник спектакль-эксперимент «27 репетиций «Идиота» Достоевского», плавно перешедший в более традиционную постановку «Настасьи Филипповны» (1977). Международное признание и «Бесов», и «Настасьи Филипповны» имело своим следствием, во-первых, приглашения повторить постановки за границей («Бесы» в Йельском репертуарном театре, США, 1974; «Настасья» в театре Бенисан Пито, Япония, 1989), во-вторых, внутреннюю потребность постановщика продлить свою «связь» с русским гением. В 1984 году на сцене того же Старого театра в Кракове он ставит «Преступление и наказание», которое двумя годами позже по приглашению Питера Штайна повторяет в его берлинском театре Шаубюне ам Ихнинер Плац. Но и это еще не конец. В 1989 году в варшавском издательстве «Пакс» выходит том, содержащий три пьесы-инсценировки Вайды по прозе Достоевского, заметки, экспликации, наброски мизансцен и сценографических решений. В книгу «Достоевский. Театр совести. Три инсценировки Анджея Вайды» входят также описание репетиций «Настасьи Филипповны», выполненные ассистентом и биографом Вайды Мачеем Карпиньским, и запись спектакля «Преступление и наказание», виртуозно осуществленная критиком Иоанной Валяшек.

Ниже публикуются отдельные материалы книги.

О постановке «Бесов»

...Я ставил «Бесов» для того, чтобы к ним приблизиться. Меня всегда притягивало это произведение, а я знаю, что, режиссируя, я должен прийти к роману, понять его героев, уразуметь, к чему они стремятся. Душа этой вещи, как мне кажется, и сегодня такая же живая, как тогда, когда Достоевский создавал ее. Это исходная точка. Если бы во мне не было уверенности в этом, я бы не мог ставить свой спектакль, поскольку это не та работа, которую делаешь только и исключительно для себя. Все делается для людей, которые придут и будут смотреть эти «Бесы». И я должен быть убежден, что сумею предвосхитить то, что «сидит» в зрительском сознании.

Приведу по памяти один небольшой диалог — разговор Ставрогина с Верховенским, который утверждает, что еще несколько пятерок, всего только десять кучек по России, и раскачка такая пойдет, какой мир еще не видывал. На что Ставрогин бросает: «Это таких же все дураков». И вот тогда Верховенский отвечает ему монологом, смысл которого мог бы стать идеей волнующего остросовременного фильма. «Нет, они не такие дураки,— говорит Петр Степанович,— они идеалисты, и знаете ли, сколько мы одними готовыми идейками возьмем? Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш». То есть многие боятся, что общественное мнение назовет их консерваторами, реакционерами, вот они и тянутся быть революционерами. Нынешний мир живет под этим прессом: страх перед тем, что ты недостаточно прогрессивный, гнетет тысячи и тысячи.

По-моему, Достоевский схватил здесь самую суть проблемы. Меня это интересует, я это понимаю, такая ситуация существует и сегодня. Мы живем под натиском того, что обязаны быть прогрессивными, не можем не быть революционерами, а та карикатурная организация, которую создает молодой Верховенский, как раз следствие всего этого.

Некоторые критики моей постановки находили глупым тот прием, когда на сцену время от времени выходили одетые в черное фигуры. Будто это бесы, и будто до ада рукой подать, и все это, мол, чересчур в лоб. Но должен же я найти способ, как показать зрителю огромный мир, что клокочет в этой толстой книге. Достоевского невозможно читать спокойно, тем более невоз-

можно отстраненно смотреть его со сцены. Я учился читать «Бесов» с Мареком Хласко. Мне кажется, он многое в них понимал. Например, его захватывала двойственность персонажей Достоевского. Будучи молодыми людьми, мы то же самое постоянно имели перед глазами: смешение добра и зла, величия и низости. Это едва ли не более всего поражает в романе. И именно это я пытался прежде всего показать в спектакле. Посмотрите, пожалуйста. Старший Верховенский беседует со своим сыном, и тот сообщает, что намерен перевернуть мир, что скоро все изменится, все станут тачать сапоги, потому что сапоги важнее Шекспира. На вопрос отца «Когда это произойдет?» сын после минутного раздумья выпаливает: «К началу будущего мая» — с такой уверенностью, как будто речь идет о совершеннейшей очевидности. Мы же себе при этом замечаем: сын — чудовище, а отец — благородный либерал. Но вот на празднике у Юлии Михайловны вскакивает семинарист-радикал: «Степан Трофимович! Здесь в городе и в окрестностях бродит теперь Федька Каторжный, беглый с каторги. Позвольте спросить: если бы вы его пятнадцать лет назад не отдали в рекруты в уплату за карточный долг, то есть попросту не проиграли в картишки, скажите, попал бы он в каторгу? Резал бы людей, как теперь, в борьбе за существование?» Так неожиданно благородный либерал оказывается ординарным мерзавцем. Вот метод, ведущий к правде, вот метод, чрезвычайно нам близкий: компрометация во имя трезвого осознания мира. Кто-то из вас сегодня хорошо сказал, что осознанная беспомощность — уже меньшая беспомощность. Я понимаю искусство как задачу осознания того, что нас пугает, того, чего мы больше всего боимся. Мир — это страх, все, что нас окружает,— хаос. Искусство, мысль, философия стремятся к тому, чтобы их упорядочить. Если нам удается схватить лад какого-либо фрагмента мира, мы вздыхаем с облегчением. Осознанное нами больше нас не пугает. Миссия художников так влиять на общество, чтобы оно приблизилось к пониманию мира. Это миссия, во имя которой стоит заниматься искусством.

Вернусь еще к проблеме инсценировки «Бесов». Художественное произведение обязано воздействовать самостоятельно. К пьесе Камю добавлено в моем спектакле очень много сцен и диалогов непосредственно из романа. Зачем? Камю написал свою адаптацию для конкретных актеров парижского театра. Кроме того, он поддался очень простому искушению. Поскольку в книге многое происходит в доме Варвары Петровны, он отнесся к «Бесам» как к салонной драме. Но ей-Богу, это не салонная пьеса! Я начал работать по тексту Камю, но вскоре почувствовал, что мне не хватает многих сцен, очень важных сцен, которые я помнил по книге. Я искал их там и вставлял в пьесу. То есть я инсценировал роман Достоевского в процессе работы над спектаклем, как скорее всего действовал в свое время и Альбер Камю. Со мною работали прекрасные молодые актеры Новицкий и Пшоняк, и естественно, что мне хотелось дать им максимально больше текста. Точно так же Камю делал свою инсценировку для Бланшара и Балашовой, которые играли Степана Трофимовича Верховенского и Варвару Петровну. Судя по реакции зала, «Бесы» в Старом театре волнуют зрителей, что, разумеется, глубоко меня радует. Но все же я полагаю, что приближаться к Достоевскому следует прямым путем, читая его вечные творения, а не через театральные и киноадаптации, неизбежно меченные стигматами момента, в который они создавались.

Выступление на научной сессии, посвященной Ф. М. Достоевскому, в Варшавском университете. Январь 1972 года

Экспликация

Передавая творческому объединению «Вектор» обещанный текст «Бесов», считаю необходимым предварить его несколькими соображениями, которые, надеюсь, помогут представить, чем может быть предполагаемый фильм и каков его будущий образный строй.

1. Читателя сценария наверняка удивит факт, что экранизация содержит главным образом диалоги из романа «Бесы» и почти полностью лишена описания сцен, вообще визуальных образов. Это объяснимо тем, что она основывается на моем спектакле в Старом театре в Кракове. Диалоги, их отбор и организация наряду с общей композицией имеют исключительное значение для задуманного фильма. Именно в выбранных мною сценах заключается теза «Бесов», их жизнь, их драматизм. Многие недели работы с театральными актерами позволили мне испытать различные решения и доказали, что отдельные фрагменты должны войти в сценическое произведение непосредственно из литературного первоисточника, не деформированные «адаптацией», ибо лишь в авторском варианте они производят по-настоящему сильное впечатление. Об образах. Их много в «Бесах», очень много. Существуют они и в моем спектакле. В фильме же они будут только дополнением к тому, что вытекает из бесед. Богатство и «организация» этих образов зависят также от того, какие расходы может позволить себе объединение.

2. Деление на сцены облегчает дислокацию действия. Обнаруживается, что «Бесы» являются в сущности камерным произведением. Более того, этот фильм вполне возможно снять на натуре какого-либо из наших городов на восточной границе.

3. Стоит обратить внимание на тот факт, что «Бесы», которые на долгое время были заклеймены как сочинение «опасное», появившись на наших сценах, не сделались нездоровой сенсацией. Как раз напротив. Они повели нас за собой в глубь человеческой души к гораздо более существенным проблемам, нежели злободневные политические аллюзии.

4. В моем сценарии остается хроникер. Вопрос: как поступить с ним в фильме? Все зависит от

того, какого рода картину удастся сделать. Если ею заинтересуется телевидение, роль хроникера может сохраниться почти без изменений. В кинофильме тоже пусть останется, но там я показал бы его молодым прогрессистом-мошенником, который всюду сует свой нос от неутолимого любопытства.

5. И наконец, проблема метража. Театральное представление длится два часа сорок семь минут: более короткие «Бесы» невозможно себе представить. Скорее всего часть диалогов вылетит, но добавятся визуальные сцены, такие, например, как смерть Шатова, пожар Заречья, смерть Лизы. Словом, два с половиной часа этот фильм должен длиться, если придерживаться намерения показать основные моменты фабулы «Бесы». А для меня это главное условие.

Итак, вывод. «Бесы» вовсе не должны быть суперпостановкой, гигантским (в производственном плане) костюмным фильмом. Подлинная их ценность заключается совсем в другом. Действие этой огромной книги может вскипеть в разумных рамках кинопроизведения. Прочее — в воле Божьей.

Ни «Вектор», никакое другое творческое объединение в Польше не смогло предпринять кинопостановку «Бесов». Вайда снял «Бесов» для французского продюсера лишь в 1988 году. Роль Николая Ставрогина в его фильме играл англичанин Ламберт Уилсон, роль старого Верховенского — египтянин Омар Шариф. Шаталова — поляк Ежи Радзивилович, «человек из мрамора».

Как делалась «Настасья Филипповна»

После трагической смерти Конрада Свинарского Старый театр как бы лишился своих крыльев. Ежи Яроцкий чаще ставил за границей, чем на родине, а я вернулся к кино. Между тем театр нуждался в громкой премьере. Более того, ему позарез было необходимо событие. Актеры и руководство надеялись, что в этом им поможет Достоевский. Что касается меня, то, помня о неприятностях, последовавших за постановкой «Бесов», я воздерживался от каких бы то ни было обещаний. Правда, в течение трех лет я работал над инсценировкой «Идиота», которую понапрасну предлагал Театру телевидения. Но Достоевский тогда значился в каком-то странном списке запрещенных имен, по которому сверял свои планы Отдел программирования. Та инсценировка вмещала в себя действие всего романа и включала всех персонажей, выступающих в нем. Однако я побаивался использовать этот текст на театре.

Во время работы над «Бесами» я без конца читал книгу Мацкевича «Достоевский». Он невероятно проницательно толкует последнюю сцену из «Идиота», находя ее едва ли не самым загадочным и глубоким фрагментом во всей мировой литературе.

И меня тянуло к черной тайне этой сцены. Пребывая в непреходящем сомнении, я решился заявить открытые репетиции «Идиота» в качестве новой премьеры Старого театра. Я рассуждал так. Поскольку я не знаю, какую избрать дорогу, лучше будет, если она определится естественным образом, то есть в ходе репетиций. В свою очередь, чтобы влить в эти репетиции энергию, а в актеров — смелость (себя же принудить выкладываться по максимуму), я пригласил зрителей. И сразу же в один из первых дней играющий Рогожина Ян Новицкий метко сформулировал: «Коли репетируем со зрителями, играть будем при пустом зале». Слова эти чуть было не оказались пророческими.

Первые репетиции проходили довольно забавно. И мы, и зрители взаимно искали какую-то форму сосуществования. Какого-то оправдания избранного метода. Однако скоро нас начал затягивать сам Достоевский.

Репетиции начинались только с двумя действующими лицами — Мышкиным и Рогожиным. Диалоги их сцен, их реплики быстро убедили меня в том, что в таком ограничении есть своя сила. Все высказывания обоих мужчин о любимой женщине (Настасье Филипповне) содержат больше театрального материала и рисуют более таинственную (ибо отсутствующую!) фигуру, чем если бы она вышла на сцену к зрителям. Это было первое важное наблюдение.

К сожалению, присутствие зрителей вынуждало нас к излишней активности. Нам приходилось сообщать им информацию, в которой мы в своей работе совсем не нуждались. Но мы овладели этим искусством. И вскоре по Кракову разлетелся слух, что за тридцать пять злотых (столько стоил билет) можно присутствовать при рождении настоящего искусства. Увы! Это не было правдой. Рождалась некая фальшь, которую я долго не мог назвать точными словами. Со всей очевидностью чего-то нам недоставало. Скорее всего нам не хватало страха. Актер, режиссер, сценограф, неделями работающие в пустом зале перед сотнями кресел, которые в один прекрасный вечер примут зрителей, испытывают естественные тревогу и неуверенность, а в последние предпремьерные дни и страх перед будущими зрителями. Мы же сразу имели зрителей, которые мало того что купили билет, но уже были нами довольны! После нескольких следующих репетиций я уже готов был их выпроводить, попросить, чтобы подождали за дверью, пока мы не будем готовы. Мы топтались на месте.

Но я не хотел сознаваться себе в том, что единственной причиной неудачи было присутствие зрителей.

Краков — маленький город. Здесь не бывает секретов, в особенности если дело касается театра. Но я обязан был рискнуть. Однажды глухой ночью, не сказав никому ни слова, мы собрались в репетиционном зале. Мы — это Новицкий, Радзивилович, Кристина Захватович, Мачек Карпиньский и я. Требовалось наконец понять, есть ли у нас что сказать на тему «Идиота» Достоевского. Те несколько часов я вспоминаю как прекрасный сон. Актеры к тому времени уже знали на память большие куски текста, неплохо понимали своих героев, то есть способны были приступить к импровизации. Я ненавижу режиссеров, которые без конца прерывают актеров, чтобы сделать свои, часто необязательные, замечания. Если бы я был артистом, я бы наверняка убил нескольких таких «мастеров». Но тут я жаждал каким-либо образом принять участие в этой репетиции. Радзивилович с Новицким вовсю импровизировали перед нами, а я, восхищенный ими, маленьким серебряным колокольчиком сигнализировал им, когда они находили особо удачные ходы. Одновременно Мачек Карпиньский старался все это запомнить и зафиксировать — очередность как слов, так и действий.

Эта была прекрасная, вдохновенная ночь. Планты окутывал теплый предвесенний туман. С этой репетиции мы перестали заигрывать с нашими зрителями, делая вид, будто ничего между публичными репетициями не произошло. Мы спокойно, с холодной головой проанализировали ночную импровизацию, обдумывая дальнейшие возможности в том же плане. Но повторять ночную репетицию мы остерегались, желая сохранить у зрителей впечатление, что они принимают участие во всем процессе создания «Идиота». В итоге всех репетиций и импровизации в одиночестве я принял следующие решения:

1. Ограничить действие спектакля последней встречей Мышкина с Рогожиным над трупом Настасьи Филипповны;

2. Взять все диалоги из романа и из них составить повесть об одержимой любви обоих героев к убитой;

3. Не показывать ее, а сыграть присутствие покойной через все, что происходит и о чем говорится на сцене;

4. Играть в репетиционном зале, рассадив публику точно так же, как она сидела во время спектакля «27 репетиций...»;

5. Не фиксировать жестко диалоги, позволив артистам импровизировать (при том, что они помнят текст на два часа звучания). Пусть используют каждый вечер ту часть литературного материала, которая в данный момент наибольшим образом отвечает их внутреннему состоянию;

6. Раздражавшая нас в течение «27 репетиций...» голая лампочка под потолком убедила и меня, и сценографа, что электричество — враг этого спектакля. Поэтому в зале появились керосиновые лампы и свечи. Их густой запах смешался с запахами, которое источало кадило, дым от которого к тому же размывал образ. Три больших аркообразных окна мы занавесили белыми шторами, осветив их извне, с улицы. Так мы создали полумрак, в котором обрисовывались силуэты исполнителей. Сумерки зала в контрасте с этими светящимися окнами создавали иллюзию петербургских белых ночей. Но все это родилось уже за закрытыми дверьми, в те несколько дней накануне премьеры, когда мы расстались с нашими верными зрителями «27 репетиций «Идиота» по Федору Достоевскому.

Подбор материалов, комментарий и перевод И. Рубановой

Жан-Люку Годару — 60

Михаил Трофименков

Две или три вещи, которые я знаю о нем

1982 год. Жан-Люк Годар едет в Лозанну снимать фильм, заказанный муниципалитетом к юбилею города. По дороге он останавливает свою машину на обочине автострады. Приближаются полицейские: «Проезжайте. Вы имеете право останавливаться здесь только в случае крайней необходимости». Годар пытается объяснить, что именно сейчас возникла крайняя необходимость: снять придорожный пейзаж, пока не переменилось освещение. И, кроме того, крайне необходимо снять хотя бы еще один фильм, прежде чем умрет кино. Полицейские не верят ему. Доехав до Лозанны, Годар делает фильм об этом дорожном происшествии.

Жан-Люк Годар никогда не снимет фильм о творческом бессилии в духе «Восьми с половиной». Ему достаточно увиденной в журнале фотографии, обрывка прочитанной где-то фразы, чужого кинокадра, музыкальной мелодии, социологического опроса, чтобы возвести сложную кинематографическую конструкцию. Из десятков его фильмов, новелл в киносборниках, видеолент и телепередач, снятых без пауз, без передышки, можно, конечно, выделить одно, принципиально важное произведение, как бы переломившее современное киноискусство: «На последнем дыхании» (1960). Но, очевидно, этого недостаточно: недаром Анри Ланглуа оказал Годару невиданную честь. Он не сказал, что кинематограф делится на «до» и «после» «На последнем дыхании», а высказался проще: отныне существует кино «до» и «после Годара». Сергей Юткевич поспешил объяснить столь лестное заявление дружескими отношениями между кинорежиссером и отцом Французской синематеки. Но необходимо отдавать себе отчет в том, что уже тридцать лет режиссеры мира работают в одном интеллектуальном пространстве с Жан-Люком Годаром. Даже те, кто презирает его лично, кто высмеивает его эстетику, самим своим сопротивлением его идеям все равно подтверждают: мировое кино живет в эпоху «после Годара». После Годара — Бернардо Бертолуччи и Серджо Леоне, после Годара — Вим Вендерс и Райнер Вернер Фасбиндер, после Годара — Душан Макавеев и ранний Милош Форман, после Годара — Деннис Хоппер и родное «параллельное кино». Посмотрев «На последнем дыхании», режиссер «папиного кино» старик Анри Декуэн приехал на студию в Бийанкуре и торжественно объявил своей монтажнице: «Я только что видел один фильм. С сегодняшнего дня — никаких ракордов». Похоже, что американский художник Роберт Лонго не преувеличивал, заявляя: «Все фильмы, которые я видел, сделаны Годаром, даже если они сделаны не им».

Для многих имя Годара — синоним современности. Сразу же после просмотра «Безумного Пьеро» (1965) Луи Арагон пишет в газете «Леттр франсез»: «Что такое искусство? Я сражаюсь с этим вопросом с тех пор, как посмотрел «Пьеро» Жан-Люка Годара, фильм, в котором сфинкс Бельмондо задает американскому кинорежиссеру вопрос «Что такое кино?» Я уверен в одном... искусство сегодняшнего дня — это Жан-Люк Годар. Когда я присутствовал на премьере «Пьеро», я забыл все, что принято говорить о Годаре. Что у него заскоки, что он цитирует того-то и того-то, что он нас поучает, что он воображает то и это... в общем, что он невыносим, болтлив, читает мораль (или аморален): я видел только одно, одну-единственную вещь — то, что это красиво. Нечеловеческой красотой». И пусть С. Юткевич стыдил Арагона этим текстом, как недостойным французского защитника соцреализма. И пусть сам Арагон тщеславно проецировал на свои отношения с Годаром отношения Делакруа и Бодлера. И пусть старому писателю льстило, что герои Годара к месту и не к месту читают его стихи. Восторженный текст Арагона остается наиболее адекватной формулировкой мифа Годара в культуре XX века.

В библиографии последней книги о Годаре — названия двадцати одной (за двадцать семь лет) монографии только французских авторов. Единственный текст о кино, когда-либо опубликованный знаменитым структуралистским журналом «Тель-кель» — звуковая дорожка фильма Годара «Письмо к Джейн» (1972). Единственный не ху-

дожник. которому посвящен специальный номер журнала «Арт-пресс»,— Годар. Редакция предваряет возможное недоумение: «Почему Годар? Прежде всего потому что мы его любим. Потому что благодаря ему мы полюбили кино. Потому что он жив. Потому что он ищет. Потому что он придумывает. Потому что мы относим «Страсть» или «Имя — Кармен» к числу самых значительных произведений искусства нашего времени»... Впрочем, никто в мире не задаст недоуменный вопрос «Почему Годар?» Только советское киноведение способно представлять его траекторию как непрерывное падение и умственную деградацию, как путь от раздражающих фильмов к фильмам скучным, как измену и без того малопочетной роли социального барометра[1].

Впрочем, все дурное, что говорят о Годаре,— правда. Он невыносим, болтлив, его фильмы иногда смертельно скучны и уснуть на них — простительный грех. О многих фильмах говорить интереснее, чем смотреть их. Недаром Би-би-си заменила демонстрацию «Британских звуков» Годара дискуссией о непоказанном фильме, и все остались довольны. Но как бы ни раздражал и ни утомлял тот или иной его фильм, через некоторое время возникает необходимость его пересмотреть. Потому что главное — не внутри отдельно взятого фильма. Главное — между фильмами. Вообще слово «между» многое определяет в разговоре о Годаре. Кино, по его определению, расположено между жизнью и искусством. Пьеро-безумец мечтал «описывать не жизнь людей а просто жизнь, жизнь саму по себе; то, что между людьми, пространство, звук и цвет», и вычитывал из книги искусствоведа Эли Фора, что Веласкес «писал пространство между людьми». В конечном счете то, что возникает в фильмах Годара между кадрами, гораздо важнее, чем сами кадры. Классическое американское кино, которым восхищался Годар-критик, было дискретно, легко разлагалось на совокупность запоминающихся зрительных находок. Отдельные кадры фильмов Годара запоминаются с трудом, часто они вызывающе пусты, но бесстрастное небо в «Страсти», бессмысленная и однообразная стройплощадка в картине «Две или три вещи, которые я знаю о ней» и даже голая стенка в ленте «Все в порядке» мгновенно опознаются как кадры Годара и сообщают его картинам тот безупречный ритм, который дает многим основание говорить: современное кино — это Жан-Люк Годар.

Годар — идеальный «автор» в том значении, которое сформулировали в 1950-е годы критики «Кайе дю синема». Но понятие авторства обоюдоостро. Возникающее в борьбе с искусственной «артификацией» за специфику киноискусства, оно одновременно отвергало эту специфику: идеальному автору было в принципе все равно, карандаш или кинокамера у него в руках. Годар часто сам определяет свои фильмы как «музыку, сочиненную при помощи красок», или «социологическое эссе в форме романа». Может быть, есть доля истины в словах злого критика: «Годар отвергает кино? Кино отвергает Годара»?

Не успел он снять и четыре полнометражных фильма, как кинокритик Жан Колле заявил: «Годар — это Декарт кино, первый философ, который напрямую самовыражается при помощи камеры». Зато Декарты наших дней Годара, похоже, не жалуют. Участие в его фильмах второстепенных философов Бриса Парена и Франсиса Жансона не может компенсировать презрительного отказа Ролана Барта и Филиппа Соллерса. Самый лаконичный ответ на анкету в издании «Эффект Годара» (1989), переполненном восторженными отзывами художников и писателей о влиянии Годара на их творчество, принадлежит крупнейшему современному мыслителю Жаку Деррида: «Насколько я знаю, ни малейшего влияния. Простите за краткость и грубую искренность ответа. Если бы у меня были время и силы, я сказал бы больше, хотя — не уверен». Ответов математиков в этом издании нет, и поэтому трудно судить, насколько разделенной оказалась юношеская любовь Годара к представителям этой науки. Если читать названия его фильмов, покажется, что ставил их математик: «Две или три вещи...», «Один плюс один», «Шестью два», «Номер два». Но в однозначно фашистском городе Альфавиле он назвал улицы именами любимых математиков своего детства. И прилетевший из «внешних миров» сыщик Иван Джонсон этот город уничтожил.

Общим местом в работах советских авторов стали слова о противоречивости творчества Годара. На самом деле в своих эстетических и этических взглядах он очень последователен. Конечно, дух противоречия, желание делать не как все, например, воспевать традиционный монтаж, когда друзья повторяют, как заклинание, вслед за Андре Базеном «план-эпизод», сопутствует ему всегда. Но от фильма «На последнем дыхании» до «Историй кино» все его картины — размышление на тему «Что такое кино?», и исходным пунктом в этих размышлениях остается теория Андре Базена об онтологическом реализме и честности кинокамеры. Годар больше чем кто-либо в «новой волне» был одержим ею. Ради нее звук записывался синхронно — и шумы заглушали голоса персонажей. Ради нее фильм снимали в интерьерах при естественном освещении, шутили: «никто ничего не увидит, зато мы сделаем фильм»,— и на экране действительно было совершенно темно. Вскоре Годар убедился, что онтологический реализм — теория красивая, но... И решил доказать, что если кино не может говорить правду и ничего, кроме правды, оно может, по меньшей мере, не лгать. Напоминая зрителям, что кино делают люди, он стал вводить в кадр съемочную технику. Напоминая, что мы только смотрим с открытыми глазами сон, стал делить действие интертитрами. Годар особенно чувствителен к попыткам имитировать на экране ключевые моменты существования. Он думает, например, что в наши дни делать фильм о концлагерях аморально — его надо было делать документально в 1943 году. Он сомневается, можно ли показывать на экране ужасы и любовь крупным планом: материал выходит из-под контроля, и художник нарушает границу эстетического. Лучше не показывать вообще, лучше снимать

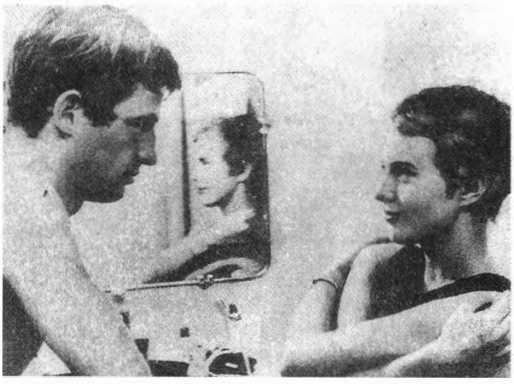
[1] Несправедливо не сказать, что и в «годы застоя» Яков Борисович Иоскевич в Ленинграде (ЛГИТМиК) был едва ли не единственным, кто честно и компетентно говорил о Годаре, пробуждая интерес к нему у молодых киноведов, в том числе у меня.

откровенную порнографию, лучше битых два часа показывать беседующих в студии людей или море. Любовную сцену заменяет титр: «Сказано — сделано»; кровь — красная краска, которую Годар густо размазывает по рубашке «убитого»; постановочную драку — нелепая ребяческая беготня, зверское избиение — картинка из комикса; налет на банк — балет с приседаниями и неожиданными падениями. Никто не снимал войну лучше Годара именно потому, что, отказываясь от эстетизации насилия, он лишил войну зрелищности и показал как занятие противное и неувлекательное. Годар последователен в честности перед зрителем и верности кино. Что касается его заявлений, то действительно в 1972-м он называет Клинта Иствуда фашистом, а в 1984-м посвящает ему фильм «Детектив», в 1958-м воспевает «авторство», а в 1968-м — клеймит его как буржуазную выдумку, в 1973-м — оскорбляет Трюффо, а в 1984-м посвящает ему нежный, потрясающий некролог.

Может быть, ему легко противоречить самому себе, потому что сорок лет подряд его глаза прячут от посторонних взглядов черные очки. Когда директору еженедельника «Экспресс» Франсуазе Жиру задали вопрос о Годаре, она припомнила: «А, это тот молодой человек в черных очках, который всегда выглядит так, словно провел ночь в вагоне третьего класса и пыль запорошила ему глаза». На людях он снимал очки только дважды. Первый раз — в фильме Аньес Варда «Клео от пяти до семи», где появился во вставной немой новелле в роли робкого возлюбленного и оказался красавцем с огромными грустными глазами. Титр гласил: «Ах! В этих черных очках я все видел в черном свете». Второй раз снял, вернее, потерял их в драке с полицией 14 февраля 1968 года, когда «дети Синематеки» протестовали против смещения Анри Ланглуа с поста ее директора. Потеря очков совпала с обращением «прозревшего» Годара в маоистскую веру, а сама демонстрация оказалась репетицией «Веселого мая».

Работать с Жан-Люком Годаром мечтают многие. Всем позарез нужен его фильм, но, как оказывается, не тот, который приходится с ним делать. Стоит дополнить дружеские отношения с актером рабочими, дружбе приходит конец. Джейн Фонда и Ив Монтан поссорились с ним в ту самую минуту, когда приступили к съемкам фильма «Все в порядке», к концу первого съемочного дня «Короля Лира» с ним перестал разговаривать Норман Мейлер, а на второй день просто улетел к себе домой. Но те, у кого хватает сил выдержать до конца, не раскаиваются. В фильмах Годара сыграли свои лучшие роли Жан-Поль Бельмондо и Брижит Бардо, Мишель Пикколи и Жан-Клод Бриали, не худшие — Натали Бай, Изабель Юппер, Клод Брассер, Сэми Фрей.

Давным-давно Годар восхищался тем, что каждый фильм Хичкока содержит пару визуальных идей, развернутых в фильме следующем. Подражая любимому режиссеру, Годар обязательно превращает часть каждого своего фильма в черновик следующего, иногда черновик — фильм в целом. Порой фильмы Годара оказываются черновиками истории. Говорят, что если бы де Голль смотрел не фильмы с Габеном, а «На последнем дыхании», баррикады в Латинском квартале не были бы



«На последнем дыхании» (1960)

Жан-Поль Бельмондо, Анна Карина и Жан-Клод Бриали в фильме «Женщина есть женщина» (1961)

Анна Карина в фильме «Жить своей жизнью» (1962)

«Карабинеры» (1963)

Брижит Бардо в фильме «Презрение» (1963)

Анна Карина и Эдди Константен в фильме «Альфавиль» (1965)

для него спустя восемь лет громом среди ясного неба. Классический пример предвидений Годара — «Китаянка» (1967), герои которой договорились до необходимости террористических убийств, когда молодежная революция еще пела о любви и втыкала гвоздики в дула винтовок.

Но главное: увидев однажды, невозможно забыть предсмертную гримаску Бельмондо — Мишеля Пуакара в «На последнем дыхании», мэдисон отбившихся от рук детей в «Особой банде» и самый длинный тревеллинг в истории кино — бесконечный проезд камеры вдоль автомобильной пробки в «Уик-энде».

Излишне упоминать, что советские зрители фильмов Годара в широком прокате не видели и вряд ли увидят.

Периоды в творчестве Годара выделяются с обманчивой отчетливостью, но переходом от одного из них к другому режиссер обязан, как правило, случайной встрече: с женщиной, с молодыми маоистами, с сыном маминой подруги Дониоль-Волькрозом, затащившим восемнадцатилетнего Годара на сеанс в киноклуб. В пятидесятые годы (так называемые «годы «Кайе») Годар вступил, рассматривая занятия кинокритикой как маленькое приключение на пути к великой мечте мальчика из хорошей семьи — опубликовать настоящий роман в издательстве «Галлимар». Подписывался Гансом Лукасом, поскольку берег свое имя для обложки романа. Свое увлечение кино оправдывал (пока еще нуждался в оправданиях) примером кинорежиссера Александра Астрюка, который роман-таки опубликовал. К первым статьям относился как к изящной словесности, стилистическому упражнению. Читать их забавно — они претенциозны, неотчетливы по мысли, синефилия еще не стала качественной характеристикой их автора, а остается пустым перечислением имен и названий. Все меняется, когда Годар вслед за Трюффо, Риветтом и Ромером осознает себя будущим режиссером. Потребление чужих фильмов, посещение Синематеки и споры в редакции «Кайе» становятся творческим актом. Каждая статья — репетицией и описанием будущих фильмов. Рецензируя, например, «Лето с Моникой» Бергмана, Годар-критик писал: «Стоит посмотреть «Монику» только ради необычайных минут, когда Харриет Андерсон, прежде чем снова переспать с парнем, которого она бросила, пристально смотрит в камеру, и ее смеющиеся глаза увлажнены смятением (...) Это самый грустный кадр в истории кино». Сколько раз впоследствии в фильмах Годара-режиссера будут неподвижно смотреть в камеру, призывая зрителей в свидетели своего презрения и смятения,— Анна Карина, Маша Мерил или Жан-Пьер Лео! Рецензируя «Сорок ружей» Самюэля Фуллера, Годар-критик тратит треть текста на описание короткой сцены: «Ева продает ружья. Джин ради смеха целится в нее. Камера занимает его место, и мы видим Еву сквозь дуло ружья. Тревеллинг вперед до тех пор, пока дуло ружья не вмещает Еву крупным планом: она и он целуются». Через два года Годар-режиссер повторяет один к одному эту сцену с Бельмондо и Джин Сиберг в «На последнем дыхании», только винтовку заменяет свернутая в трубку репродукция Ренуара. Именно такого рода детали использовались крити-

кой 1960-х годов для обвинений Годара во вторичности, в том, что его фильмы исчерпываются ворохом цитат из американских фильмов и сектантских шуточек для посвященных. Да, конечно, Годар в юности смотрел по пять фильмов в день (удивлялись даже закаленные соратники), но все как-то странно: покидал зал через пятнадцать минут. Да, любимого «Карманника» Брессона он видел пять или шесть раз, но Трюффо уверял, что каждый раз терпения Годара хватало только на десять-пятнадцать минут. И в конце концов, какое нам дело до того, что Мишель Пуакар оглушает в общественном туалете прохожего, которого играет товарищ Годара по «Кайе» Жан Домарши, почти так же, как герой какого-то фильма Рауля Уолша. Все равно оператор Рауль Кутар не видел ни одного из фильмов, которые требовал процитировать Годар, и снимал по-своему.

Синефилия как таковая исчерпала себя уже в первых фильмах, и «Карабинеры» в 1963 году описывали (помимо того, что были антивоенной притчей) страшное разочарование: утрату веры во всеохватность кино. Разве карабинер, напуганный «прибытием поезда» и рвущийся на экран в общество прекрасной купальщицы, не синефил, пытавшийся замкнуть себя в прямоугольнике экрана и оказавшийся перед грязной кирпичной стеной? Разве карабинеры, привозящие из походов вместо обещанных слонов и пароходов чемоданы почтовых открыток,— не синефилы, пытавшиеся овладеть реальностью, овладев движущимися картинками?

Цитаты и после «Карабинеров» продолжают насыщать фильмы Годара, но взятые не как значения, а как материальные объекты, составная часть реальности (операция, аналогичная поп-артской), они приобретают новое, не синефильское, а, скорее, предпостмодернистское качество. Кроме того, Годар в соответствии с тезисом Андре Базена сублимирует на экране свои желания и играет, например, в «Презрении» роль ассистента Фрица Ланга, недоступную ему в реальности (и потому что Ланг больше не снимает, и потому что режиссеры «новой волны» приходят в кино, минуя ассистентство).

Что касается «Кайе дю синема», он остается постоянной координатой в жизни Годара. Юбилейный, трехсотый номер (1979) было предоставлено сделать ему. А в фильме «Веселое знание» (1968), когда Министерство гражданской войны приказывало парашютистам стрелять в толпу и пуля попадала героине в сердце, она оставалась невредима, потому что под свитером был спрятан номер «Кайе». Как знать, может быть, и Мишель Пуакар остался бы жив, если бы не отказался купить на Елисейских полях свежий номер журнала в желтой обложке.

Мишель Пуакар был первым из годаровских персонажей, которых вслед за режиссером мы назовем «маленькими солдатами». Что такое маленький солдат? Это «человек, который находит, что его лицо в зеркале не соответствует его представлениям о своем внутреннем мире, человек, который думает, что женщинам не должно быть больше двадцати пяти лет, человек, который любит музыку доброго старого Иозефа Гайдна, человек, который хотел бы быть достаточно сильным, чтобы расчистить себе путь кинжалом... он еще и «маленький мальчик». Это Мишель Пуакар, бегущий с пулей в спине между двумя рядами автомашин, и Бруно («Маленький солдат»), которому не хватает войны в Испании. Это безумный Пьеро, обмотавший голову динамитными шашками, и Эмиль из «Веселого знания», которая несет апельсины в подарок Владимиру Буковскому (вот он, злобный антисоветизм Годара!). Это режиссер Поль Годар («Спасай, кто может»), уговаривающий себя, что он не умирает, потому что вся жизнь не проходит у него перед глазами, и Хозе из фильма «Имя — Кармен». Это «бунтовщики без причины», «беспечные ездоки», родные братья польского террориста в черных очках и с пластикой танцора рок-н-ролла. Это люди, ангажированные не идеологией, а самой жизнью. Всем «маленьким солдатам» было страшно, и каждый фильм Годара — фильм о страхе, но они не были трусами. «Маленькие солдаты» всегда торопились несмотря на усталость. Они совершили самую быструю экскурсию по Лувру — бегом, мимо оторопевших служителей — за девять минут сорок пять секунд («Особая банда»). Они были одержимы скоростью. Все они погибли на бегу, на ходу, разбившись, как Джеймс Дин, сорвавшись с поезда, как Цыбульский, покончив с собой в автомашине, как Джин Сиберг. Сам Годар 1960-х годов так же одержим скоростью. Бегство Пуакара или Пьеро — метафора его режиссерской манеры. Писать статью на краешке столика в кафе за двадцать минут до сдачи в редакцию, снимать фильм за фильмом, сочинять сценарий по дороге на съемочную площадку, снимать с рук только затем, чтобы снимать как можно быстрее, еще быстрее. В знаменитой сцене Бруно думает под пыткой: «Думать о чем-то другом, быстрее, быстрее, о чем угодно, убежать от боли, быстрее, море, пляж, солнце, думать так быстро, что не думать уже ни о чем. Написать Веронике: быстрее, быстрее, быстрее убежать от мысли, от боли, быстрее. Писать письмо, еще быстрее, преодолеть боль скоростью». Так снимал Годар — преодолевая боль скоростью.

Шестидесятые годы часто называют по имени жены Годара, сыгравшей главные роли в семи его фильмах, «годами Анны Карина». Он придумал ее, предсказал, напомнив еще в 1952 году на страницах «Кайе» легенду о том, как Гриффит изобрел крупный план, чтобы запечатлеть красоту очаровавшей его актрисы. Точно так же крупный план потребовался Годару в 1960 году, когда он влюбился в юную датчанку, чуть не сыгравшую Деву Марию в неосуществленном фильме Дрейера. Настоящим сюжетом его фильмов (прежде всего «Женщина есть женщина») стало лицо Анны Карина, ее челка, глаза и губы, ее акцент, то, как она причесывается, трогает пальцами щеку, нос. Годар вспоминал: «Анна... была немного несчастна, так как заранее никогда не представляла, что ей предстоит делать. Но она была так искренна в своем желании сыграть что-то, что в результате сыграла искренность. Со своей стороны, не зная точно, что я собирался делать, я был так искренен в желании сделать фильм, что, объединившись, мы одержали успех». Собственно, Карина как актриса не существует за пределами фильмов Годара, хотя потом были Висконти и Фасбиндер. Смотреть один за другим семь знаменитых фильмов

с ее участием тяжело: за считанные годы становится жестким ее лицо, большие глаза устало щурятся, а прелесть персонажа Андерсена (так назвал ее Годар) уходит с каждым глотком сигаретного дыма: Анна слишком много курит на экране. В 1965 году Годар с мазохистским удовольствием любуется красотой покидающей его женщины в изысканно вульгарном и сентиментальном триллере «Альфавиль». С такой любовью он снимал, кроме Карина, только одного человека — Фрица Ланга, чьи дрожащие руки, шаркающая походка и элегантность образца 1900-х годов так же прекрасны на экране («Презрение»), как и юность Анны.

В 1967—1968 годах начинается период, о котором писать сложнее всего — так называемые «годы Мао». Если в «Китаянке» (1967) Годар еще остраненно и иронично излагает маоистские взгляды, дает клинически точный диагноз того, что предстоит Франции, то в 1968 году он сам перешел на позиции маоистского догматизма. Между этими двумя событиями расположен, наверное, лучший фильм Годара «Уик-энд». Фильм, выверенный до миллиметра, фильм, лишенный иллюзий, оскорбительный и жестокий, «фильм, найденный на помойке», «фильм, потерянный в космосе», фильм конца и фильм начала (финальный титр гласил: «Левые. Год нулевой»). Фильм, оркестрованный гудками автомобилей и выстрелами, «Интернационалом» и Моцартом, исполняемым на скотном дворе, экзерсисами одинокого барабанщика в лесу и цитатами из Энгельса. Фильм без крупных планов. Пароксизм скорости, так долго вдохновлявшей Годара: не романтическое бегство к морю безумного Пьеро, а путь двух утративших человеческий облик буржуа по горящим, заваленным трупами дорогам. Эти двое достойны только того, чтобы партизаны Фронта освобождения Сены и Уазы, веселые хиппи, пустили их на котлеты.

Не испытывая симпатий к «культурной революции», скажу, что маоистский период был для Годара необходим и неизбежен. Необходим, так как вернул утраченную волю к работе и ощущение контакта с реальностью. Неизбежен, потому что фильмы Годара готовили 1968 год, подобно поэзии битников, рок-музыке или хэппенингам «Ливинг-театра». По прошествии двадцати лет понимаешь, что 1968 год все-таки победил: ушли в прошлое маоистские перехлесты, но Западу была сделана мощная антитоталитаристская инъекция, а культурный, политический и сексуальный плюрализм утвердился как неотъемлемая черта западного образа жизни. Именно Годар дал еще в 1966 году («Мужское-женское») гениальную формулу молодого поколения: «дети Маркса и кока-колы». Сползанию в полпотовщину помешали кока-кола и любовь к вестернам: революцию делали свободные люди.

Именно фильмы 1967—1968 года стали причиной окончательного «развода» Годара с советской кинокритикой. Отныне он был «безумным автоматчиком» (В. Баскаков), а его фильмы — «черным экраном антисоветизма» (С. Юткевич). Ему и раньше доставалось за то, что Пуакар не борется за мир в рядах французского комсомола (С. Юткевич в беседе с редакторами «Кайе» в 1961 году доказывал его нетипичность: «Простите, но я-то знаю Францию, я старый француз, я старый парижанин»), за то, что «маленького солдата» пытают алжирские террористы, как будто пытки не аморальны сами по себе (в это же время Ле Пен требовал выслать Годара из Франции), за то, что война в «Карабинерах» «жестока и алогична» (Р. Соболев). И вот «Китаянка»: «Я, Сергей Дмитрий Кириллов, беру на себя ответственность за убийство советского министра культуры Михаила Шолохова...» «Ни больше и ни меньше, как призыв к убийству советского человека»,— писал С. Юткевич.

Ни больше и ни меньше, как ответ советскому человеку, незадолго до того призывавшему расстрелять писателей Синявского и Даниэля. Фильмы Годара были в такой же степени «антисоветскими», как и «антиамериканскими», «антифашистскими», как и «антикоммунистическими». Они всегда были антитоталитаристскими. Годару казался бессмысленным лозунг «Фашизм не пройдет». Он мудро надеялся, что фашизм пройдет, как прошли мини-юбки и буги-вуги.

В 1968—1971 годах имя Годара в титрах заменяют слова «группа Дзиги Вертова». Группа была слиянием противоположных импульсов: желания Годара расстаться с кинематографом и желания молодого экстремиста Горена использовать кино как средство политической борьбы, желания Годара преодолеть одиночество и экзальтированных поисков Гореном духовного отца. Группа делала один за другим фильмы по заказу итальянского, английского, немецкого телевидения, снимала правду о событиях в Чехословакии. Эти фильмы были отвергнуты заказчиками и заслужили репутацию «невидимок». Годар радикально переосмыслил все стороны кинопроцесса от монтажа и озвучания до проката и рекламы. Во всем ему чудилось желание оккультных сил современной истории манипулировать сознанием зрителей. И каждый его фильм этих лет был не столько пропагандой маоистских идей, сколько попыткой максимально освободить зрителя от навязанных ему стереотипов восприятия и включить его в процесс «сборки» зрелища из предложенных элементов. Говорят, что смотреть эти фильмы невозможно. Относиться к ним с уважением, если не с восхищением — необходимо. Новый путь Годара был плодотворен и бесплоден, сугубо кинематографичен и противопоказан природе кино одновременно. «Уже три года мы бежим и чувствуем, что будем бежать еще много лет»,— писал Годар, выражая уже на вербальном уровне мотив скорости, пронизывающей его фильмы 1960-х годов. Но путь в никуда оборвался — в буквальном и переносном смысле — на бегу. «Маленькие солдаты» чувствовали свое братство через океан, и Годар утверждал, что мистически связан с Бобом Диланом. 9 июня 1971 года Годар страшно разбился на мотоцикле, подобно тому как ровно за шесть лет до этого разбился его американский двойник. Вынужденную неподвижность Годар переживал не только как личную «гражданскую войну», но и как необходимую остановку в пути. Чуть оправившись, он сделал второй в своей жизни «первый фильм», разрекламированный как возвращение Годара в кино, к системе кинозвезд — «Все в порядке» с Джейн Фонда и Ивом Монтаном. Советская кинокритика

свела этот фильм к анекдоту, раз сто описав эпизод, в котором забастовщики запираются в туалете и с пением «Интернационала» не пускают туда директора фабрики. Безумно смешной, но не концептуальный эпизод заслонил подлинное волнение в сцене похорон убитого маоиста, редкую исповедальность монологов alter ego Годара (Ив Монтан) и блестящую сцену налета на универсам. Нельзя сказать, что фильм провалился: 80 тысяч зрителей — это гораздо больше, чем было у фильмов шестидесятых «Уик-энд» и «Особая банда». Но возвращение Годара в кино не состоялось. Было бы противоестественным мгновенное возвращение в традиционное кинопроизводство после радикального четырехлетнего эксперимента. Все мосты были сожжены, друзья покинуты, контакты с системой нарушены. Годар уезжает сначала в Гренобль, потом в родную Швейцарию, наступают (в сотрудничестве с Анной-Мари Мьевилль) «годы видео» (1973—1979). Годар — первый, кто осмыслил видео как новый вид искусств, принципиально отличный от кино. Его интересовала прежде всего этическая сторона видео как средства самопознания и познания истины. Дело в том, что Годар, как правило, описывает мир через оппозицию слова (смерти) и взгляда (жизни). Текст — предмет вожделений юного Годара — оказывается с течением времени его «царственным врагом». История фильмов Годара — история борьбы со сценарием. По свидетельству Дониоль-Волькроза, в 1949 году Годар дал ему прочесть тщательно иллюстрированный сценарий, в котором на десятках страниц разрабатывалась сложная интрига из светской жизни. Сценарий на 250 страницах, который потребовал бы пять часов экранного времени и колоссальных капиталовложений, вспоминает продюсер Пьер Бронберже. Это юношеское сочинение было потеряно или — так эффектнее — выброшено самим Годаром. Сценарий «На последнем дыхании» представлял уже несколько страничек, написанных Трюффо на основе газетной заметки. С начала 1960-х годов Годар неоднократно высмеивает обстоятельные сценарии, которые никому не нужны, потому что их никто не читает, а повествовательность мало-помалу исчезает из его фильмов. Наконец, в 1970—1980-е годы сценарий фильма перестает существовать как литературный текст и становится или видеокассетой, или коллажом, соединяющим фотографии актеров, цитаты, философствования самого Годара, репродукции картин. Годар не доверял словам, и его герои были всегда одержимы желанием доказать лживость слов. В «Особой банде» Артур (Клод Брассер) предлагал Одиль (Анна Карина) на выбор две версии относительно встреченного ими в метро человека с коробкой; или это бездомный бродяга, достойный сочувствия, или негодяй, который собирается взорвать бомбу. В зависимости от литературной интерпретации объект меняется в глазах зрителей. Между тем Годар убежден, что объект сам по себе обладает достаточной смысловой насыщенностью, чтобы раскрываться без дополнительных объяснений. Он и его герои отказываются от метафор. Предмет есть лишь то, что он есть. «Женщина есть женщина». Чтобы понять, достаточно долго и внимательно смотреть. Уже герой короткометражки «Шарлотта и ее Жюль»

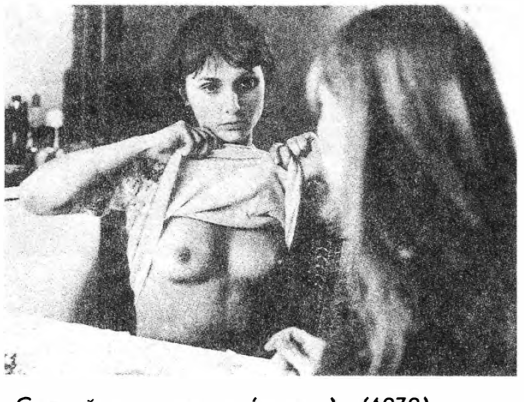
«Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966)

Жан-Пьер Лео в фильме «Китаянка» (1967)

Рок-группа «Роллинг стоунз» в фильме «Один плюс один» (1968)

Ив Монтан и Джейн Фонда в фильме «Все в порядке» (1972)

«Номер 2» (1975)



«Спасай, кто может (жизнь)» (1979)

(1959) восклицал голосом Годара: «Ты понимаешь, что за лицом есть душа, и как только посмотришь на лицо девушки, так увидишь ее душу!» (Впрочем, бедняга это знал, но не умел. Он был уверен, что подружка вернулась просить прощения, а она зашла лишь для того, чтобы забрать зубную щетку.) В «Презрении» (1963) герой-писатель терпел полный крах, а последнее слово (и в переносном смысле, и в буквальном) оставалось за «ясновидящим» Фрицем Лангом. И этим словом была «Тишина»! «Маленький солдат» раз за разом фотографировал любимую девушку, маоисты из «Китаянки» должны были, по замыслу Годара, непрерывно снимать друг друга портативными камерами, а потом совместно просматривать и обсуждать увиденное. Десятки таких камер «группа Дзиги Вертова» распространила среди студентов, рабочих, палестинцев с тем, чтобы они учились смотреть друг на друга, без лишних слов проникаться сокровенным смыслом классовой борьбы. Видео показалось Годару прекрасным союзником в борьбе за «вещь-до-имени», в борьбе взгляда со словом, жизни со смертью. Визуальный итог его философии — прекрасная любовная сцена, в которой Ежи (Ежи Радзивилович) заставляет Ханну (Ханна Шигулла) рассматривать на экране видеомонитора собственное лицо («Страсть», 1982). И еще: обнаженная рука ласкает экран телевизора, который давно уже не передает ничего, кроме помех («Имя — Кармен», 1983).

Хорош борец со словом!— возразят мне. Всем известно, что фильмы Годара — самые болтливые в мире, они переполнены статичными монологами, произнесенными прямо в объектив камеры, лингвистическими парадоксами и сюрреалистскими стихами. Но Боже мой, что это за тексты! Фразы, оборванные на полуслове, забитые ревом пролетающих самолетов, уличными шумами и музыкой, искаженные акцентом. Достойная пара конфликтует, например, в «Страсти»: заикающаяся профсоюзная активистка и владелец фабрики, которому мешает говорить зажатый в зубах цветок. Бывает, наоборот, повышенная четкость, когда фразу повторяют дюжину раз. Но пусть Брижит Бардо, надув губы, снова и снова отказывается ехать на Капри, а Анна Карина, встряхивая волосами, повторяет: «Не могу найти слова, чтобы сказать, как я ненавижу полицию». Их дурное настроение или гражданская совесть волнуют нас меньше, чем очищенная от значения абстрактная красота произнесенного слова, его форма и цвет. Отчетливое повторение фразы достигает того же эффекта, что и искусственное его заглушение. Кроме того, Годар всегда сводит разноязыких персонажей, которые не понимают друг друга, понимают превратно или нуждаются в переводчике. Зрители тем более мало что понимают, когда на экране протестует по-венгерски девушка, в ванную комнату которой вломился налоговый инспектор («Две или три вещи...»), или персонажи объясняются одновременно по-французски, по-немецки и по-польски («Страсть»). Такие игры Годар описывал в 1958 году в рецензии на фильм Манкевича «Тихий американец», где восхищался Джорджией Молл в роли переводчицы и «постоянной игрой (...) с разницей языков». Прошло пять лет, и

Джорджия Молл сыграла в «Презрении» переводчицу, приводящую к усредненно-компьютерному варианту увядающее немецкое красноречие Фрица Ланга, пышный и претенциозный английский Джека Паланса и занудные рассуждения Мишеля Пикколи. Слова не только становятся материальными объектами, которые скорее видишь, чем слышишь, но и подчеркивают обычную коллизию «новой волны» — краткую встречу людей разных культур, будь то француженка и японец у Алена Рене («Ты ничего не видела в Хиросиме...»), или американочка Патриция и угонщик машин Мишель Пуакар у Годара. Патриция неплохо болтала по-французски, но не разбиралась в арго и не смогла поэтому, увы, понять, что думает о ней умирающий человек: «А что такое «дрянь»?» — переспрашивает она, и это последние слова фильма. Взаимное непонимание и связанная с ним невозможность представить на киноэкране событие как можно объективнее, со всех точек зрения, всегда угнетали Годара. Видеовариант искушал его и перспективой решить эту проблему: ведь экран можно делить на две, три, четыре части, которые будут противоречить одна другой, спорить и побуждать зрителя делать собственные выводы. Годар остается верен этике «новой волны»: ни с кем не сводить счеты; увидеть и показать прежде чем осудить; задавать вопросы; не становиться на точку зрения ни одного из персонажей. Короче говоря, Годар не стремится к власти над человеком и именно поэтому вызывает раздражение, обвинения в аморализме и ненависть у людей, приученных внимать властному слову. Слово — господство, взгляд — свобода.

Видео освобождало режиссера от остатков утомительной необходимости мыслить, используя слова. Отныне Годар только показывает. Чудесные игрушки — стоп-кадр, возможность анализировать движение покадрово — нужны Годару, чтобы очнуться от опьянения скоростью, выйти, нет, не выйти, а только сделать шаг из городских кварталов к морю и небу, подумать не о политике, а о любви и работе. В 1980 году Годар в третий раз начинает жизнь (то есть кино) заново фильмом «Спасай, кто может (жизнь)». Разложенное на серию стоп-кадров быстрое движение — крутит ли Дениза Рембо (Натали Бай) педали велосипеда, бросается ли на нее в акробатическом прыжке через стол Поль Годар (Жак Дютронк) или падает в финале, нелепо сбитый автомобилем,— оказывается не движением, а открытой для бесконечного всматривания вселенной: в полете открывается неподвижность, в ударе — нежность, в ласке — жестокость. С восторгом первооткрывателя (но не естествоиспытателя) Годар всегда соединяет несоединимое: нежность и аналитический интерес к своим героям, он обнаруживает, что женщины и мужчины движутся по-разному. Мужчина — восходящая прямая линия, женщина — мириада замкнутых галактик, бесконечные взлеты и спуски, мгновенные переходы от тревоги к радости. 1980-е годы — окончательный расчет с наследием повествовательного кинематографа. От очередного двойника Годара в «Страсти» окружающие непрерывно требуют, чтобы он рассказал историю. А он и снимает историю, только никто не понимает, что историей может быть и «Ночной дозор» Рембрандта, и один-единственный кадр с девушкой на велосипеде. Вы хотите историю? Так вам будет история. И Годар ставит один за другим фильмы на сюжеты Евангелия, «Кармен», «Короля Лира», «Идиота». Зритель, успокоенный классическим первоисточником (магия слова), не должен волноваться, что произойдет дальше (все известно заранее), и не пытается выделить в годаровском хаосе связные элементы. Взять за основу «величайшую из когда-либо рассказанных историй» (как называлась в свое время одна из американских постановок), чтобы избавиться от необходимости рассказывать вообще что бы то ни было — знакомый годаровский ход. Вспомните опустошающее повторение фразы.

Настоящим сюжетом фильма становится живопись («Страсть») и музыка. Поль Годар непрерывно спрашивает, что это за мелодия, откуда она взялась. Кармен таинственным образом чудилась разлитая в самом воздухе музыка. И вот скрипачи выходят из «оркестровой ямы», когда умирает Поль, и выстраиваются вдоль стены. Бесконечно репетирует Бетховена квартет в «Кармен», и в зависимости от того, как играют музыканты, меняется ритм, настроение, судьба персонажей. Годар хочет просто-напросто увидеть и показать музыку так, как раньше увидел и показал предметы, человека, идеи, слово. Пожалуй, ему удается и это.

В фильмах «Имя — Кармен», «Опасность справа», «Король Лир» Годар впервые заменяет на экране своих многочисленных alter ego. Раньше он порой появлялся, но как голос в телефонной будке, как прохожий на улице (реверанс в сторону Хичкока), как две руки, смыкающиеся на горле героя «Уик-энда» в очередной дорожной переделке. Теперь он бесцеремонно, со старческим брюзжанием распихивает персонажей и располагается в центре кадра. Если суммировать прежние и новейшие появления Годара и его двойников и рассмотреть их как воплощение его концепции роли кинорежиссера, получается достаточно мрачная, мазохистская картина.

Пойдем по хронологии. Режиссер — вор. Юный Годар некогда украл у своих родителей картину Ренуара. Не ее ли репродукцию вешает у себя в комнате Патриция? Чуть позже Великий Мошенник (новелла в фильме «Самые прекрасные мошенничества на свете»), раздающий бедным фальшивые банкноты, спросит у девушки-режиссера: «Зачем вы меня снимаете?» И, выслушав объяснение, спокойно подытожит: «Значит, вы делаете то же, что и я. Вы что-то отбираете у людей при помощи вашей камеры, а потом отдаете другим». Не так ли Годар отнял душевное спокойствие и безмятежную красоту у Анны Карина? Отнял, пророчески заставив выслушать в фильме «Жить своей жизнью» новеллу Эдгара По о художнике, вытягивающем жизненные соки у своей модели.

Режиссер — предатель. В легендарной картине «На последнем дыхании» Годар сыграл прохожего с трубкой, который, опознав Мишеля Пуакара по фотографии в газете, мчится к ближайшему полицейскому. Конечно, это метафора того, что режиссер — хозяин жизни и смерти своих персо-

нажей, но все-таки стучать на любимого героя!..

Режиссер — проститутка. Тема проституции (шире — сексуальных аспектов кинотворчества, но это другой разговор) — постоянная у Годара. В 1962 году — почти документальный рассказ о «падении» и смерти Нана, в 1966-м — «Две или три вещи...», экранизация журналистского расследования о проституции в новых кварталах Парижа, в 1967-м в «Китаянке» — один из главных персонажей — проститутка и т. д. Годар объясняет: «Чтобы жить в современном парижском обществе, приходится на любом уровне (...) так или иначе проституироваться или жить по законам, напоминающим законы проституции. Рабочий на заводе проституируется три четверти времени на свой манер: ему платят за то, что он делает работу, которую делать не хочет. И банкир тоже, и почтовый служащий, и кинорежиссер». В «Спасай, кто может (жизнь)» Годар отождествляет себя не только с режиссером Полем Годаром, но и с проституткой (Изабель Юппер), которую очередной клиент превращает в деталь сложной конструкции из нескольких тел. Полупристойный эпизод оказывается пародией на работу в кино, а маньяк с лицом цвета слоновой кости — пародией на режиссера. Так, отрепетируем... Ты делаешь то-то, а ты — то-то. Хорошо. Теперь проверим звук. Скажи «ах!» Еще раз. Начали...

И наконец, режиссер — клоун, да что там клоун — идиот, слабоумный дядюшка, упрятанный в сумасшедший дом («Имя — Кармен»). Он держит магнитофон в холодильнике, стряхивает пепел с сигареты в чужой кофе, цитирует Мао и поносит молодежь; он не в состоянии по-человечески сесть в машину, он падает с небес на землю и остается невредимым, а потом меняет драгоценный фильм на детскую трещотку. Вот он, автор, входит в ресторан, где музыканты репетируют Бетховена, а банда Кармен — захват заложников, стучит ножом по стакану, запускает пальцы в волосы клиента, вступает в перепалку с музыкантами. Но, как пишут авторы «Эффекта Годара», его безумие строго рационально: режиссер просто проверяет звук, парики и костюмы артистов, договаривается с музыкантами. Потом хлопает в ладоши, и история Кармен начинает движение к развязке. Годар добровольно принимает роль одинокого надоедливого эксцентрика, чуть ли не полоумного, которую отвело ему в 1980-е годы новое «кино качества». Как не стать клоуном, если на пресс-конференции в Канне весной 1984 года тебе в лицо швыряют из зала пирожное с кремом. Ты любил повторять, что преклоняешься перед Мак Сенне том, так вот тебе Мак Сеннет. Фотография Годара, вытирающего крем, обошла всю мировую прессу: десятки фотоаппаратов щелкнули одновременно. Смешно это или трагично? Мы оказываемся в положении персонажей Годара, которые в каждом фильме недоумевают, в комедию или трагедию они попали, плакать им или смеяться. Плакать или смеяться, когда «маленький солдат» бредет по улице с пистолетом в руке и прохожие не обращают на него никакого внимания? Зрители восприняли это как гэг, Годар — как трагедию. Женевские прохожие, не зная, что идет киносъемка, действительно не реагировали на «убийцу» и его «жертву». Смешно или страшно, когда Анна Карина в разговоре небрежно спрашивает Жан-Пьера Лео, как предпочел бы он умереть — неожиданно или получив предупреждение,— и, узнав, что неожиданно, стреляет в упор («Made in USA»)? Смешно или грустно, когда под записанный на пластинку «жизнерадостный», «эротический» смех бегают друг за другом с каменными лицами супруги в «Замужней женщине»? Работавшие с Годаром говорят, что он сам смеялся на съемках однажды: наблюдая за реакцией парижских прохожих, которых герой фильма «Женщина есть женщина» (Жан-Клод Бриали) вежливо спрашивал, не могут ли они сию минуту сделать ребенка его жене Анджеле (Анна Карина).

Ни одна статья в наши дни не обходится без обсуждения культурной ситуации постмодернизма. А какое место занимает в кинематографе «старик» Годар после того, как пришли те, кто пришли после него? Тайна Годара в том, что, пересматривая под новым углом зрения его старые фильмы, всегда находишь ранее не замеченные особенности. В самом деле, разве не была синефильская среда «Кайе дю синема», слабо представлявшая, где кончается фильм и начинается жизнь, «постмодернистской» уже в конце 1950-х годов? Символика Синематеки, где хранят все и смотрят все подряд, была для них так же значима, как символика Библиотеки для Борхеса и Умберто Эко. Обсуждая фильмы, они слова в простоте сказать не могли, не прибегая к вороху культурных ассоциаций. Когда в 1959 году собрался «круглый стол», посвященный Алену Рене, Годар начал дискуссию со вполне постмодернистского сомнения: «В этом фильме поражает прежде всего то, что в нем нет никаких кинематографических цитат. Можно сказать, что «Хиросима» — это Фолкнер плюс Стравинский, но нельзя сказать, что это такой-то режиссер плюс такой-то». Натешившись вдоволь, обсудив, на Брака или Матисса больше похож Рене, Риветт завершил обсуждение: «Ну что же, мы упомянули немало имен и продемонстрировали свою великую культуру. «Кайе дю синема» верны себе». Ремарка: смех. В «Маленьком солдате» Годар спародировал и одновременно высказал свою неотчуждаемость от постмодернистской жизни-в-культуре. В этом фильме цвет неба сравнивают с живописью Клее, а девушку — с персонажем Жана Жироду. Много места занимает выяснение того, какой у нее цвет глаз — какой именно оттенок серого: как у Ренуара или как у Веласкеса. Влюбленные говорят о Бахе и Моцарте, Бетховене и Ван Гоге, цитируют Бернаноса и Кокто, Арагона и Наполеона. Даже под пыткой Бруно думает о том, что хотел бы написать Веронике письмо прекраснее, чем письма поэта Робера Десноса из немецкого концлагеря, и выброситься в окно, подражая герою Сопротивления Броссолетту. Чтобы объясниться в любви, необходимо процитировать Шекспира, чтобы убить — притвориться Хамфри Богартом, чтобы умереть — повторить судороги подстреленного ковбоя. Герои Годара — самая читающая нация в мире. Любовники в постели разучивают «Беренику» Расина, Идиот читает «Идиота», галактический шпион держит под подушкой сюрреалистский сборник Элюара, американский продюсер перечитывает за ночь «Илиаду». Даже среди «крови» и «трупов» в атакованном

бандой Кармен банке притулился, защитившись от пуль поднятым воротником пальто, упорный посетитель с раскрытой книгой в руках. Чтобы решить, выдать ли возлюбленного полиции, Патриция должна посоветоваться с великим писателем Парвулеску, чтобы убедить мужа не убивать ее, Камилла в «Презрении» — процитировать ему монографию о Фрице Ланге, а он, в свою очередь, сможет понять презрение жены, только отождествив себя с Одиссеем. Если бы ленты Годара начала 1960-х годов были сделаны на двадцать лет позже, их можно было бы объяснить, как буквальную иллюстрацию тезиса Умберто Эко о том, что «подход постмодернизма кажется мне похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: «Я безумно тебя люблю», потому что он знает, что это уже написал Лиала. И все же выход есть. Он может сказать: «Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю». И хотя Годар часто издевается над представлением об искусстве как учебнике жизни и иронизирует над увлечением цитатами, его искусство всегда существует внутри мощного культурного поля.

Я уже писал, что в 1960-е годы Годар жонглировал цитатами из чужих фильмов как материальными объектами и скорее декларировал цитатность, чем осуществлял ее на деле. Только в прошлом году ему удалось, благодаря возможности видео и телевидения, реализовать великую мечту синефилов 1950-х годов и одновременно золотой сон постмодернизма: создать фильм, в котором не было бы ни одного собственного кадра — «Истории кино». Название обманчиво. Годар и здесь не рассказывает историю, во всяком случае, историю в хронологической последовательности. Монтируя микроскопические фрагменты из фильмов тех, кого он любит, играя с покадровым анализом, цитируя кинохронику, живопись и любимые книги, он создает авторскую симфонию образов, выявляет неожиданные, страшные, но истинные — потому что увиденные — связи между реальностью и кинематографом, историей и вымыслом, Гитлером и Носферату, Натали Вуд и Гойей, капитаном Бладом и повстанцами третьего мира. «Истории кино», один из прекраснейших фильмов в мире, это истории одиночества: одиночества продюсеров, создавших мощь Голливуда-Вавилона, одиночества истории, одиночества самого Годара. Это путеводитель по кладбищу, потому что с тех пор, как молодые критики создали «Кайе дю синема», они не успевают писать некрологи тем, кого любят. «Истории кино» — это завершившиеся истории. Годар не пускает в фильм почти никого, кто пришел после «новой волны». Это реквием по кино, это сожаление, что история кино — история неиспользованных возможностей и несозданных фильмов. И это радость, что кино бессмертно. Это Годар вчерашний. Годар сегодняшний, Годар великий.

В декабре ему исполнилось шестьдесят лет. Он снял шестьдесят пять фильмов — в кино, видео и на телевидении. Он никогда не смеется. Он носит черные очки и курит сигары. Он оплатил свою квартиру до 2000 года.

Каждые десять лет он делает свой «первый фильм». Таким образом каждые десять лет кино рождается заново. Благодаря Жан-Люку Годару.

Марушка Детмерс и Жак Боннафэ в фильме «Имя — Кармен» (1982)

Мариам Руссель и Тьерри Роде в фильме «Я приветствую тебя, Мария» (1983)

Натали Бэй и Клод Брассер в фильме «Детектив» (1984)

Жан-Люк Годар

На последнем дыхании

Марсель — порт — летний день

Последняя страничка газеты «Пари-флирт», в центре — рисунок: полураздетая девица с куклой на спине. Справа и слева в кадре мужские руки, человек держит газету очень высоко — лица его не видно.

М и ш е л ь *(вслух)*. Ну и мудак же я... А, ладно... *(Громче.)* Мудак так мудак.

Газета опускается, и мы видим спрятавшегося за ней молодого человека. Ему лет двадцать пять, на нем твидовый пиджак, галстук завязан широким узлом, в зубах сигарета, на лоб надвинута мягкая шляпа. Мишель явно чего-то ждет. Медленно поднимая голову, он шныряет глазами вправо — влево, затем внимательно всматривается куда-то вдаль; вынув сигарету изо рта, он задумчиво водит большим пальцем по губам. Смотрит он на девушку-брюнетку, околачивающуюся у порта. На заднем плане — рейд, там курсируют катера, особенно четко виден туристический, идущий к замку Иф. Девушка утвердительно кивает и показывает глазами место на набережной. Мишель делает знак девушке, что понял ее.

Стоянка автомобилей у пирсов возле моря. Здесь только что остановилась большая американская машина («олдсмобиль» 1948—50) с регистрационным знаком «Армия США»; из нее выходит пара, они хлопают дверцами машины, не запирая ее. Мужчина — американский офицер, увлекает свою спутницу в порт.

Мишель весьма заинтересован увиденным. Девушка снова делает знак Мишелю, за ее спиной офицер со своей спутницей идут к будке, где, по всей вероятности, продаются билеты на экскурсию в замок Иф. Мишель кивает, нарочито беззаботно складывая газету. К причалу подходит прогулочный катер. Слышен гудок.

Мишель поднимает капот машины, вставляет «крокодила»[1], и мотор начинает работать. С подчеркнутой небрежностью он хлопает крышкой капота.

Мы видим Мишеля со спины, он только что сел за руль. Где-то, вне поля нашего зрения, проезжает полицейский автомобиль — слышна сирена. К машине подбегает девушка, наклоняется к окошку. Мишель нажимает кнопку, и окна автоматически открываются. Девушка обнимает Мишеля за шею, он оборачивается к ней, не выпуская сигареты изо рта.

Д е в у ш к а *(почти умоляя)*. Мишель, возьми меня с собой.

М и ш е л ь *(безразлично)*. Который час?

«На последнем дыхании» («A bout de souffle»)
Сценарий Жан-Люка Годара по оригинальному сюжету Франсуа Трюффо. Режиссер Жан-Люк Годар. Оператор Рауль Кутар. Композитор Мартиаль Соларь. В фильме использована музыка Моцарта (Концерт для кларнета с оркестром). Монтаж Сесиль Декюжи. В ролях: Жан-Поль Бельмондо (Мишель Пуакар), Джин Себерг (Патриция Франкини), Даниэль Буланже (Виталь), Анри-Жак Уэ, Жан-Пьер Мельвиль, Лилиан Давид. Производство: Жорж Борегар, SNC. **1959.**

[1] Жаргонное выражение Мишеля, он будет пользоваться им по ходу всего фильма. «Крокодил» или «бретелька» — это обычный электропровод, с помощью которого без ключа зажигания начинает работать мотор.

Д е в у ш к а. Без десяти одиннадцать.

М и ш е л ь *(высвобождаясь)*. Нет... чао!

Мишель смотрит вперед, включает задний ход, оборачивается и, оставляя девушку, которая грустно разводит руками, едет назад.

М и ш е л ь. Итак, вперед и с песней!

Звучит музыка.

Седьмая автострада — солнечный день

Машина несется по автостраде, связывающей Марсель с Парижем.

М и ш е л ь *(напевает)*. Ла-ла-ла-ла-ла... ла-ла-ла... Буэнас ночес, ми амор... Если он думает, что может обогнать меня... на своем вонючем «фрегате»... Па... па... па... па... па... *(Обгоняет бензовоз.)* Па... па... *(Вскрикивает.)* Патриция!.. Патриция!..

Камера показывает дорогу, исчезающую за колесами, затем скользит по ровному строю верхушек пышных деревьев, растущих по обеим сторонам дороги.

М и ш е л ь. Патриция!..

По-прежнему несясь на большой скорости, куря, Мишель обходит черный «фрегат».

М и ш е л ь. Итак, я раздобываю денег... спрашиваю Патрицию «да» или «нет»... и тогда... *(Громко поет.)* Буэнас ночес, ми амор... *(Он опять обгоняет тяжелые грузовики, снова громко вскрикивает.)* Милан! Генуя! Рим!

Слышны пронзительные и громкие предупреждающие гудки. Машина несется в гуще других посреди дороги, и вот она уже далеко впереди.

М и ш е л ь. Как в деревне-то хорошо!

Он включает радио. Звучит музыка, лейтмотив фильма.

М и ш е л ь. Я очень люблю Францию.

Мишель ведет машину и, не выпуская сигареты изо рта, говорит, время от времени поворачиваясь лицом к зрителю.

М и ш е л ь. Если вы не любите море... если вы не любите горы, если вы не любите город... идите вы на...

Большой тяжелый грузовик идет навстречу по левой полосе, за ним цепочка машин, которым не удается его обогнать.

М и ш е л ь. У-тю-тю! Девулечки голосуют.

Мишель смотрит вправо, на обочину.

М и ш е л ь. Идет!.. Я останавливаюсь и беру натурой — по поцелую за километр.

Две девушки образуют типичную скульптурную группу ездящих автостопом: одна, в черных брючках, стоит, другая, в шортах, сидит на чемодане. Машина Мишеля замедляет ход.

М и ш е л ь. Малышка недурна. И ножки красивые. Да, но другая!..

Машина, набирая скорость, проносится мимо.

М и ш е л ь. Ну и ну... ну и барахло. *(Бормочет себе под нос, глядя на руль.)* И страхолюдины...

Мишель снова включает приемник.

Поет Жорж Брассенс: «Нет любви на свете...»

Мишель выключает радио (снова звучит лейтмотив фильма), затем протягивает руку к отделению для перчаток. Крупным планом камера показывает руку Мишеля, роющуюся в нем и вытаскивающую револьвер — «кольт» с барабаном.

М и ш е л ь. Ого! Ого-го-го!..

Мишель подбрасывает правой рукой револьвер и, играя, направляет его то в зеркало, то сквозь ветровое стекло в машины, едущие мимо него в противоположном направлении.

М и ш е л ь *(прицеливается и изображает стрельбу)*. Паф-паф-паф, паф-паф... Па... па... па!.. *(Целится куда-то вправо.)* До чего солнце красивое.

Вспышка (в объективе — солнце), и трижды на черном экране возникают белые всполохи, будто три выстрела. На самом деле это солнце проглядывает между ветвей деревьев. Сквозь ветровое стекло видна малолитражка, которая еле тащится, потому что дорога идет в гору. Револьвера в руке у Мишеля нет.

М и ш е л ь. Женщины за рулем — это воплощенная трусость... *(Нервничает все больше и больше.)* Ну, почему она не обгоняет?.. Ах, вот оно что, черт побери, дорожные работы!

Сквозь ветровое стекло видны работы на дороге. Через каждые 4—5 метров рабочие направляют машины в один ряд. Вытянувшись в цепочку перед машиной Мишеля, они едва продвигаются вперед. Перед огромным объявлением «Опасно. Скорость 30 километров», стоя за малолитражкой, все больше и больше нервничает Мишель.

М и ш е л ь. Никогда не надо тормозить. И, как говаривал папаша Бугатти, машины сделаны для того чтобы ехать, а не для того, чтобы останавливаться.

Конец дорожных работ, нервозно звучат предупредительные гудки. Машина Мишеля разрывает оградительную желтую ленту, обгоняет малолитражку, затем грузовик. Вдали, по краю дороги двигаются два мотоциклиста из дорожной полиции. Мишель прибавляет газ.

М и ш е л ь. Тьфу, дьявол, полиция!

Машина мчит мимо полицейских. Два мотоциклиста на полной скорости, преследуя Мишеля, обгоняют грузовик. Машина Мишеля обгоняет другую машину, делая двойной обгон. Мотоциклисты летят на бешеной скорости.

Вдоль шоссе тянется дорога, скрытая от глаз кустами. Машина бесшумно катит с шоссе на дорогу и вдруг останавливается перед высокими кустами. Мишель выглядывает из открытого окна автомобиля и с беспокойством смотрит на шоссе.

Мишель. Так! Крокодил отлетел!

Мишель выходит из машины, он без курточки. Первый мотоциклист проезжает мимо, не замедляя хода.

Мишель *(в бешенстве)*. Ну и ловушка для мудаков!

Второй полицейский на мотоцикле замедляет ход. Мишель возится с проводами, голова опущена к мотору, вдруг он резко поднимает ее. Он видит, как второй мотоциклист возвращается назад, съезжает на его дорогу, к его машине и тормозит. Мишель мгновенно кидается к дверце машины и через открытое окно достает револьвер.

Мишель *(грубо)*. Не двигайся, а то пришлепну.

Его рука сжимает оружие, пальцы вращают барабан. Дуло револьвера. Выстрел.

Мотоциклист падает в кусты. Мишель бежит через поле (громко звучит музыка), пересекает проселочную дорогу и бежит вдаль. Затемнение.

Париж — раннее утро

Мостовая одной из парижских улиц. Машина едет мимо Бульвара дю Пале, на секунду мелькает здание собора Парижской Богоматери, ясно, что автомобиль движется к площади Сен-Мишель.

Малолитражка на стоянке. Мишель на заднем сиденье, его указательный палец прижат к губам. Мишель входит в кабину телефона-автомата, опускает монету, берет трубку, собирается набрать номер, в неуверенности держит палец у губ. Через минуту вешает трубку, стучит кулаком по автомату, выбивая монету, и выходит.

Другая улица в этом же квартале. Мишель, купив газету, идет с ней по тротуару, разворачивает, читает на ходу. На переднем плане проезжает мотоциклист.

Дверь здания на набережной Сен-Мишель. Наш герой на пороге гостиницы, так называемых «меблирашек». Он обернулся к сторожу, поставившему на край тротуара большой мусорный контейнер. Хотел заговорить, но замолк, увидев полицейского. Тот проходит между ними. Мишель еще минуту медлит.

Мишель. Мадемуазель Франкини, это какой номер?

Сторож. Ее нет.

Мишель. Да нет, она живет здесь.

Сторож *(не отходя от помойного контейнера)*. Я и не говорил, что она здесь больше не живет.

Меблированные комнаты — холл

Мишель входит в отель. Убедившись, что сторож по-прежнему стоит к нему спиной, он идет к доске с ключами. Бежит по лестнице.

Комната Патриции

Мишель выходит из ванной комнаты, легонько массируя щеки — он только что побрился. Бродит по комнате, что-то ищет, но безуспешно.

Мишель *(разочарованно)*. Ни шиша, как всегда у девчонок.

Кафе — день

Мишель входит в кафе, идет к стойке бара.

Мишель. Пива!

Он оглядывает клиентов, шарит в кармане и достает мелочь: на ладони у него три монетки самого малого достоинства: две по пятьдесят сантимов и один франк[2].

Мишель *(громко)*. Яичница с ветчиной, это сколько?

Женский голос *(громко)*. Сто восемьдесят.

[2] Во времена, когда происходят события фильма, действуют старые франки, реформа была один к десяти, то есть у героя двадцать сантимов.

Мишель поворачивается лицом к стойке.

М и ш е л ь. Ладно. Делайте.

Ж е н щ и н а *(громко)*. Хорошо.

Официант подносит Мишелю кружку пива, которую он залпом выпивает. Мишель отставляет кружку, идет к двери, на ходу оборачивается.

М и ш е л ь. Я выйду за газетой. Сейчас вернусь.

Мишель выходит из кафе, сквозь окно мы видим, как он перебегает улицу.

Двор дома

Мишель, на ходу читая газету, быстро пересекает внутренний двор старого здания. Останавливается возле черной лестницы, кладет ногу на перила и, обтерев ботинок газетой, устремляется вверх по лестнице.

Комната горничной

В открытой двери — изумленное лицо девушки.

Д е в у ш к а. Ой! Ну и ну! Мишель!

М и ш е л ь. Можно войти?

Д е в у ш к а *(опускает глаза, с минуту колеблется)*. Да.

Мишель входит, закрывает за собой дверь, и, опершись на нее спиной, скрещивает руки на груди.

М и ш е л ь. Ну, киска, как дела?

Д е в у ш к а *(громко)*. Ты что, без куртки?

М и ш е л ь. Да, я оставил ее в своей «альфа-ромео-супер-спринт»![3]

Девушка забирается в постель, стоя на четвереньках, она что-то ищет среди простыней.

М и ш е л ь *(громко)*. Ты идешь завтракать в Руаяль[4]?

Д е в у ш к а *(из-под простыней)*. Нет, я опаздываю.

Мишель пользуется случаем и вытаскивает из шкафа кошелек. Тщательно пересчитывает деньги, вкладывает их обратно в кошелек, кладет его на место.

Д е в у ш к а *(громко)*. Мне надо быть на телевидении в девять десять.

Девушка по-прежнему с головой под простыней. Около постели — слуховое окно, значит, это — мансарда. Наконец девушка выныривает из-под простыней, размахивая крохотным транзисторным радиоприемником. Она подносит его к уху, ее пижамная курточка рвется.

Д е в у ш к а. Ну вот... *(Включает транзистор — слышится блюз.)* Ой!.. Сильно как порвалось!

Она встает, кладет транзистор на туалетный столик и идет к той двери, за которой, судя по всему, душ и уборная. Мишель садится на постель; она возвращается из туалета, расчесывая волосы.

Д е в у ш к а. Чем ты занимаешься?.. Тебя совсем не видно.

Р а д и о *(музыка замолкает, звучит голос диктора[5])*. Сейчас семь часов две минуты.

Мишель сидит, опустив голову.

М и ш е л ь. Я... да ничем... путешествую.

Р а д и о *(другой голос)*. Радио-Люксембург приглашает вас... *(Дальше радио не слышно из-за громкого разговора героев.)*

Мишель встает, подходит к девушке, облокачивается о шкаф, в котором лежит проинспектированный им кошелек. Достает из шкафа маленького плюшевого мишку и, продолжая говорить, играет с ним.

М и ш е л ь. А что нового в квартале?

Д е в у ш к а. Не знаю.

М и ш е л ь. Что, не ходишь никуда?

Д е в у ш к а. Редко. Несколько раз была на дискотеке, но там одни кретины.

Садится к туалетному столику. Мишель не двигается.

М и ш е л ь. Ты по-прежнему в кино работаешь?

Д е в у ш к а *(продолжая расчесываться)*. Да нет. Там все слишком похоже на цирк... *(Пауза.)* Ты об Энрико вспоминаешь?

М и ш е л ь *(отчеканивая каждое слово)*. Не вспоминаешь, а помнишь, и не о нем, а его.

Д е в у ш к а. Я с ним работаю на телевидении. Ассистенткой.

М и ш е л ь. В декабре в Риме я был совсем на мели. Работал ассистентом на картине... *(Поворачивается к девушке, говорит громче, аффектируя свое итальянское произношение.)* Чинечитта!

Д е в у ш к а *(поднимаясь)*. Ты?

---

[3] Гоночный вариант «альфа-ромео».

[4] Имеется в виду «Руаяль-Сен Жермен», знаменитое кафе в квартале Сен-Жермен-де-Пре, вместо которого теперь на углу бульвара Сен-Жермен и улицы Рен разместилась лавочка-аптека.

[5] Это голос Жан-Люка Годара.

Мишель. Да, я.

Мишель сидит вполоборота к зеркалу туалетного столика. Девушка наклоняется к нему.

Девушка. А сутенером ты никогда случайно не был?

Мишель очень внимательно изучает свои черты в маленьком зеркальце, которое держит в руках.

Мишель. А почему ты спрашиваешь?

Девушка. Да так!

Звонит телефон. Мишель опускает маленькое зеркальце и внимательно изучает себя в большом, девушки не видно, но мы слышим, что она сняла трубку.

Мишель *(говорит будто сам себе, отвечая на вопрос девушки)*. Вообще-то я бы хотел... да! *(Открывая рот, обнажая зубы.)* Да, да!

Девушка *(громко, в трубку)*. Ой!.. Да-да, перезвони через пару минут.

Мишель продолжает смотреться в зеркало, девушка подходит к нему. Он снова играет с плюшевым мишкой.

Мишель. А Габи вернулся из Испании!

Девушка *(перебирает платья в шкафу)*. И купил «Перголу».

Мишель. Вот так!.. *(Встает и идет к шкафу.)* Блестяще! *(Пауза, он смотрит на стену.)* Ну и кретинизм же красить стены в черный цвет.

Девушка. Нет, не кретинизм.

Она стоит возле черной стены, на которой пачками сигарет «Голуаз» выклеено слово «почему» (букв «е» и «у» не хватает).

Мишель (*громко*). Что тут у тебя написано?

Девушка. «Почему» *(закуривает сигарету)*. Но я никак не могу его дописать... Я теперь «Лаки Страйк» курю.

Мишель курит, в руках у него — пепельница.

Мишель. Ты бы не могла... (*Крупный план пепельницы — на ней изображен открытый «роллс-ройс» 1904 года.)*... одолжить мне пять тысяч франков до обеда?

Они смотрят друг другу в лицо.

Девушка. Можно было биться об заклад, что этим кончится. (*Она опускает глаза, он курит. Через минуту она смотрит на него.*) Ну и гад же ты, Мишель.

Мишель. Да нет... Отдам ровно в полдень.

Девушка. Вообще-то у меня их и нет. (*Она вынимает кошелек из шкафа и аккуратно вытаскивает одну купюру.*) У меня пятьсот франков, если хочешь.

Она протягивает ему пятьсот франков, а он берет еще одну сигарету, прикуривая от предыдущей.

Мишель. Да нет, оставь их себе.

Она кладет купюру в кошелек, затем прячет его на место. С платьем в руках идет к туалетному столику. Он встает, опирается спиной о шкаф, смотрит на нее: не желая раздеваться у него на глазах, девушка накидывает себе на голову платье и под ним снимает пижаму. Мишель пользуется этой минутой, чтобы стянуть купюры из кошелька. Одна из них падает на пол, но он мгновенно поднимает ее. (*Вся сцена идет в быстром темпе.*)

Мишель. Так ты не идешь завтракать в Руаяль?

Девушка. Нет, я зверски опаздываю. (*Из платья показывается ее голова.*)

Мишель (*подходя к ней*). Ну ладно! Аревидерчи!..

Дружески треплет ее по голове и выходит.

Девушка. Чао, Мишель!

Затемнение.

Бюро путешествий «Интер-Американа»

Мишель в куртке и новом галстуке; на нем по-прежнему шляпа и черные очки. Он облокотился о стойку и обращается к секретарше.

Мишель. Г-н Толмачев здесь?

Секретарша. Да, здесь... но его нет.

Звонок телефона. Перебивка.

Елисейские Поля — день

Правая сторона, в глубине кадра — Триумфальная арка. Мишель останавливает молоденькую брюнетку в светлой майке, на которой написано «New York Herald Tribune». Девушка оборачивается — в руках у нее пачка газет.

Мишель. А Патриция не с вами?

Девушка. Может, она на той стороне? (*Показывает пальцем.*)

Мишель. Спасибо.

Мишель в очередной раз прикуривает сигарету от предыдущей.

По левой стороне Елисейских Полей идет юная блондинка, очень коротко, совсем «под мальчика»,

стриженная, в джинсах и рекламной маечке «Нью-Йорк Геральд Трибьюн». Она громко выкрикивает название газеты.

Патриция (*с сильным американским акцентом*). «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!, «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!

Мишель (*подходит к ней*). Ты в Рим со мной поедешь?

Она оборачивается и улыбается ему. Они идут бок о бок, разговаривая, спиной к нам[6].

Мишель. Да, я кретин, но я люблю тебя. Я хотел снова тебя увидеть, чтобы выяснить, будет ли мне приятно видеть тебя. (*Снимает темные очки.*)

Патриция. Вы откуда? Из Монте-Карло?

Мишель. Нет... из Марселя. Я на субботу и воскресенье оставался в Монте-Карло. Мне нужно было повидать одного типа. А в понедельник я пробовал тебе дозвониться.

Патриция. В понедельник и воскресенье я была в Париже.

Они молча идут дальше, время от времени обращаясь к прохожим, она выкрикивает.

Мишель (Жан-Поль Бельмондо) и Патриция (Джин Себерг)

Патриция (*размахивая газетой*). «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!.. «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!..

Мишель (*роясь в кармане*). Я у тебя куплю одну.

Патриция (*протягивая ему газету и беря деньги*). Это очень мило!

Он открывает газету, листает ее.

Патриция. Что вы делаете здесь, вы же ненавидели Париж?

Мишель. Я не говорил, что ненавижу его, просто у меня здесь много врагов.

Патриция. Значит, вы в опасности.

Оба останавливаются, смотрят друг на друга.

Мишель. Да, я в опасности. Патриция, ты не хочешь уехать со мной в Рим?

Патриция. И что мы будем там делать?

[6] Движение камеры было организовано таким образом, чтобы прохожие, попадающие в кадр, ее не замечали. Рауль Кутар, главный оператор, сидел в маленьком автомобиле с ручным управлением, а Жан-Люк Годар катил или тащил ее со скоростью шага героев фильма.

Мишель (*пожимая плечами*). Посмотрим.

Патриция. Нет!.. Мишель, у меня здесь много дел.

Мишель (*останавливаясь*). А сейчас ты что делаешь?.. Ты вниз или вверх идешь по Елисейским Полям?

Патриция (*останавливается, поворачиваясь к нему лицом*). А что такое Поля?

Мишель (*очень основательно*). Елисейские Поля... (*Пауза.*) Мне надо на улицу Георга V.

На минуту в кадре появляется прохожий, затем мы снова видим героев.

Патриция. О'кей, я вас оставляю.

Мишель (*лицом к нам*). Послушай, пойди со мной.

Патриция. Хорошо, до улицы[7].

Повернув назад, они идут лицом к нам. Мишель прикуривает сигарету от предыдущей, она пытается продавать газеты.

Патриция. «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!.. «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!..

Пауза. Мишель возвращает газету Патриции.

Мишель. Я отдаю ее. Она без гороскопа.

Патриция. Подумаешь, гороскоп!

Мишель (*держа руки в карманах брюк, курит*). Гороскоп — это будущее! Я очень хочу знать будущее. А ты?

Патриция. Да, конечно. (*Пауза.*) «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»!

Они идут молча. Мишель не отводит глаз от Патриции, она наконец замечает это.

Патриция. В чем дело?

Мишель. Ни в чем. Смотрю на тебя.

Пауза.

Патриция. Вы сердитесь, что я ушла, не попрощавшись.

Мишель (*ворчливо*). Нет, но я взбесился, потому что мне было очень тошно.

К ним подходит человек, размахивающий журналом (типа «В защиту больных полиомиелитом» или «За трезвость»). Мишель, давая понять, что не купит журнала, опускает голову.

Мишель (*раздумчиво*). Так приятно... нет, не заснуть, а проснуться рядом с девушкой.

Патриция. Вы останетесь в Париже?

Мишель. Да. Мне нужно увидеть человека, который мне должен... (*Обнимает Патрицию за шею.*) А потом мне нужно видеть тебя.

Патриция (*осторожно высвобождаясь*). Нет, не нужно.

Мишель. Почему?

Патриция (*пожимая плечами*). В Париже много девушек красивее меня.

Мишель. Нет! Это смешно!.. Я спал после тебя с двумя девушками, и это никуда не годится.

Патриция. Годится! Что такое годится?

Мишель (*очень основательно*). Они были очень красивые, но это никуда не годилось... не так получалось... Не знаю,... тошно было! (*Пауза.*) Так все же не хочешь поехать в Рим? Мне Франция осточертела.

Патриция. Но я же не могу, Мишель. Я должна поступить в Сорбонну, иначе родители прекратят высылать мне деньги.

Мишель. Я их тебе дам.

Патриция. Но мы ведь всего три ночи были вместе.

Мишель (*у него живейшая реакция*). Нет, пять!.. (*Пауза.*) Почему ты никогда не носишь лифчик?

Патриция (*слегка оскорбленно*). Послушай!.. Не говори так!

Мишель. Ладно, прости... (*Берет Патрицию за руку и смотрит на ее часы-браслет.*) Который час?.. (*Пауза.*) Мы прямо сейчас увидимся? (*Уходит из кадра.*)

Патриция. Нет, не сейчас. Вечером... где?

Мишель. Yes... где?

Патриция (*показывая глазами на Елисейские Поля*). А вот здесь...

Патриция бежит к газетному киоску, у которого стоит Мишель с газетой в руках. Целует его в щеку и убегает. Мишель надевает темные очки и идет в обратную сторону от улицы Георга V.

На экране — крупным планом часть киноафиши. На ней: *«Жить рискованно до конца. «Хаммер-фильм» показывает Джеффа Чендлера».* Мишель в темных очках читает газету. Идет по тротуару улицы Георга V и проходит перед доской объявлений за террасой кафе «Фуке». Блондиночка-подросток «подкатывается» к Мишелю, помахивая «Кайе дю синема».

Девушка. Простите, мсье! Вы ведь не против молодежи!

Мишель. Да нет, я про́тив!.. Очень люблю стариков.

Девушка строит недовольную гримасу. Пронзительно взвизгивают тормоза, и мы видим, как на перекрестке — угол улиц Кентена-Бошара и Георга V — малолитражка «рено» сбивает человека на мотороллере. Шофер выходит из автомобиля и в отчаянии бежит к распростертому на мостовой человеку. Слышен звук мотора перевернувшегося мотороллера, у которого продолжают крутиться колеса. Подходят зеваки, среди них Мишель, бросающий взгляд на лежащего человека. Он отворачивается,

[7] Кивком головы Патриция показывает на улицу Кентена-Бошара (в кадре ее нет).

слабым жестом осеняет себя крестным знамением и отходит, снова открывая газету и читая на ходу. На третьей полосе газеты — большая (на три колонки) фотография двух мотоциклистов дорожной полиции.

Расследование в рекордный срок.

Полиция уже установила личность убийцы с седьмой автострады.

Агентство Франс-Пресс. 19 августа. По отпечаткам пальцев, оставленным на руле «олдсмобиля», украденного в Марселе. За два часа, благодаря римскому Интерполу, инспектор Виталь установил личность убийцы, подло убившего полицейского Тибо на седьмой автостраде.

Бюро путешествий «Интер-Американа»

Мишель склоняется к секретарше.

Мишель. Г-н Толмачев здесь?

Секретарша указывает в глубину холла (слышен обычный конторский шум).

Секретарша. Окошко «Авиа», он там.

Слышатся пронзительные телефонные звонки. Мишель подходит к указанному окошку, к человеку, просматривающему за стойкой гроссбухи.

Толмачев. Салют, amigo[8]!

Мишель. Салют, сынок!

Толмачев. Так это ты заходил в десять часов.

Мишель. Да, я заходил за своими деньгами.

Толмачев. Они тебя ждут, иди сюда.

Толмачев закрывает гроссбух и глазами приглашает Мишеля следовать за ним вдоль стойки. В конце стойки Толмачев и Мишель встречаются и идут в коридор. Толмачев дружески хлопает Мишеля по плечу. Звонит телефон.

Толмачев. Ну как, все в порядке?

Мишель. Я на Лазурном берегу с тоски подыхал. Приехал повидать девушку. А ты как?

Толмачев. Хочу все бросить, а то я от скуки балдею.

Мишель. Лучше побалдеть от скуки, чем получить по балде!

Толмачев улыбается. Они входят в большую комнату, где за кассами сидят кассиры и бухгалтеры. Толмачев подходит к одному из них.

Толмачев (*отходя от Мишеля*). Вот здесь! У вас конверт, который я вам дал?

Кассир отдает ему конверт. Толмачев передает его Мишелю. Мишель вскрывает конверт, достает чек и громко ахает.

Мишель (*в бешенстве*). Сволочь! Почему он перечеркнул его?!

Толмачев (*несколько смущенно*). Не знаю. Сделай передаточную надпись... Не на меня, я проигрался на скачках. У меня счета нет.

Мишель. А твой друг Боб Монтанье, он мне его зачтет?

Мишель кладет чек во внутренний карманчик куртки.

Толмачев. Да эта сволочь сидит!

Мишель. Ни фига себе!.. (*Пауза. Мишель очень изумлен.*) Есть еще Беррути, но я ему не очень доверяю.

Толмачев. Я думал, это твой кореш.

Мишель. Он вернулся из Туниса?

Толмачев. Да, я его вчера видел.

Они подходят к холлу. Толмачев показывает Мишелю, что он должен идти по другую сторону стойки, они идут дальше, разделенные барьером.

Толмачев. Ну-ка, иди сюда.

Мишель отходит чуть назад, останавливается напротив Толмачева.

Мишель. Это что, его телефон?

Толмачев. Елисейские — 99-84.

Мишель (*показывает на телефон под рукой у Толмачева*). Я могу отсюда позвонить?

Толмачев. Валяй.

Мишель набирает номер.

Толмачев. Что это за малышка, ради которой ты приехал?

Мишель (*набирая номер*). Она из Нью-Йорка.

Толмачев. Красивая?

Мишель. Забавная. Она мне очень нравится. (*В телефонную трубку.*) Алло... Это Елисейские —

[8] Друг (исп.)

девяносто-девять-восемьдесят-четыре?[9] Я могу поговорить с Антонио? (*Пауза.*) Ну, ладно!.. Нет, нет, я перезвоню ему. (*Кладет трубку.*) Его там нет. Попробую еще что-нибудь придумать... (*Машет рукой.*) Пока, сынок.

Отходит от стойки.

Толмачев (*громко*). Чао, amigo!

В дверях Мишель сталкивается с двумя входящими; один из них, в шляпе и помятом тергалевом костюме, стремительно идет к стойке и склоняется к секретарше. Второй следует за ним на двухметровом расстоянии; он выше первого, без головного убора, в темных очках. Первый, обращаясь к секретарше, очень осторожно показывает свое полицейское удостоверение.

Инспектор Виталь. Бюро Интер-Американа?

Секретарша. Да, это здесь.

Виталь. У вас есть клиенты, получающие почту на ваш адрес?

Секретарша. Да.

Полицейский, стоящий поодаль, смотрит направо, затем налево, достает из кармана портсигар.

Виталь. Знаете ли вы некоего Мишеля Пуакара?

Секретарша. Нет.

Виталь (*заглядывает в свои записи*). Он также называет себя Ласло Ковач.

Секретарша (*показывая пальцем*). Спросите вон у того господина. Он отвечает за корреспонденцию.

Виталь. Хорошо.

Инспектор идет в холл агентства, расстегивает, потом застегивает куртку, за ним идет его помощник, закуривший сигарету. Вдруг лицо Виталя, жесткое и натянутое, светлеет; он протягивает руку стоящему возле модели самолета Толмачеву, хлопает его по плечу.

Виталь. Вот те на... Толмачев!

Толмачев (*оборачивается, он смущен*). Здравствуйте, господин инспектор.

Виталь. Так ты теперь организуешь путешествия?

Толмачев. Как видите!

Виталь. Ты помнишь, как ты выдал своего друга Боба?

Толмачев (*трусливо*). Ну и что?

Виталь (*доставая бумажку из кармана*). Так вот... тебе придется сделать то же самое... Мишель Пуакар, 1 м. 79 см., шатен, бывший стюард Эр-Франс, почту получает на бюро Интер-Американа.

Толмачев. Да, я знаю его.

Виталь. Он заходил сюда на днях.

Толмачев. Нет.

Мимо проходит секретарша.

Виталь (*подходя к ней*). Мадемуазель?

Девушка оборачивается. Звонит телефон.

Виталь. На этих днях никто не спрашивал господина Толмачева?

Секретарша. Спрашивал, пять минут назад... довольно высокий человек...

Другой инспектор (*вздрагивает*). Ох!.. Черт возьми!

Секретарша смотрит на Толмачева, показывает ему язык. Инспектор Виталь уже у двери, он оборачивается и угрожающе поднимает палец.

Виталь (*разъяренно*). Соучастие в убийстве!.. Ты же знаешь, что это такое...

Быстро выходит.

Вход в метро на станцию «Георг V»: Мишель идет вниз, на ходу читая газету.

Улица Георга V: оба инспектора бегут, заворачивают за угол, на Елисейские Поля, ныряют в метро. На экране — вход в метро со стороны улицы Георга V и длинный план Елисейских Полей — впереди площадь Звезды; затем в кадре — другой выход из метро, к кинотеатру «Нормандия». Мишель, который не вошел в метро, а просто воспользовался подземным переходом, чтобы перейти Елисейские Поля, поднимается по лестнице. Теперь он рассматривает афишу и фотографии «Кино Елисейских Полей», сообщающие о выходе на экраны фильма «Тем тяжелее будет падение»[10] — с участием Хамфри Богарта.

Мишель (*перед афишей Богарта*). О, Богги[11]!

Мишель долго смотрит на своего любимого героя, курит. Крупный план Мишеля, он стоит лицом к нам, с сигаретой во рту; снимает темные очки. Крупно:

---

[9] В кадре — взгляд Жан-Люка Годара. Он — швейцарец... Мишель так говорит «восемьдесят» и «девяносто», что, быть может, он тоже швейцарец. Возможно, это случайность, Мишель только дважды на протяжении фильма так произносит эти цифры.

[10] Это последний фильм Богарта (1956), режиссер Марк Робсон.

[11] Прозвище артиста.

Мишель вынимает сигарету изо рта; большим пальцем проводит по губам (какой-то прохожий свистит). Мишель надевает темные очки и смешивается с толпой.

Затемнение.

Мишель. Я сегодня видел, как умер человек.

Патриция. Почему он умер?

Мишель. Несчастный случай.

Патриция. Ты ведешь меня обедать, Мишель?

На ладони у Мишеля — две монеты — один новый франк и 10 сантимов.

Мишель. Evidently[12].

Улица. День

Мишель и Патриция на боковой дорожке, Мишель (он в шляпе и темных очках) прислонился спиной к автомобилю на стоянке; вынимает руку из кармана. Патриция стоит перед ним в темной плиссированной юбке и полосатом свитерке. Она тоже в темных очках и курит.

Мишель (*снимая очки*). Мне снова надо позвонить. Подождешь меня?

Патриция. Позвонишь после ресторана.

Мишель. Нет... (*Снимает шляпу и надевает ей на голову.*) Я на секундочку.

Патриция. Французы всегда говорят на секундочку, когда хотят сказать на пять минут.

Улыбается, курит. Затемнение.

Кафе

Лестница, ведущая вниз, в туалет и к кабинам телефонов. Мишель в темных очках и с сигаретой в зубах входит в мужской туалет. Моет руки. Громко шумит вода — кто-то нажал на слив, вскоре из кабины появляется человек. Мишель осторожно следит за ним, высушивает руки и идет к писсуарам; человек, стоя спиной к нему, моет руки. Мишель бросается на него и очень ловким движением наносит ему тяжелый удар. Человек заваливается назад, Мишель подхватывает его и оттаскивает в кабину. Выходит он оттуда, на ходу перекладывая в карман крупные купюры.

Улица

Патриция идет со шляпой Мишеля в руке. За ее спиной появляется Мишель.

Мишель. Куда мы идем?

Патриция. Мне все равно. (*Отдает ему шляпу, теперь он держит ее в руке.*) В Сен-Мишель.

Мишель (*помолчав*). Мы сегодня спим вместе?

Патриция. Не знаю.

Мишель (*удивленно*). Почему?.. Тебе плохо со мной?

Патриция. Нет, очень хорошо. (*Пауза.*)

Мишель (*показывая на сложенную газету*). Только что во «Франс-суар» занятную историйку вычитал... Кондуктор автобуса украл пять миллионов, чтобы соблазнить девушку. Выдавал себя за богатого импресарио. Они поехали вместе на Лазурный Берег. В три дня прокутили все денежки,и тут он, этот тип, тоже не сдрейфил. «Это,— говорит,— деньги ворованные; я — проходимец, но тебя люблю». (*Патриция внимательно слушает его, снимает очки.*) И что потрясающе: девица тоже лицом в грязь не ударила. «И я,— говорит,— тебя». Они вернулись вместе в Париж... и их замели на том, что они грабили виллы в Пасси. То есть она на шухере стояла... Так мило с ее стороны!

Он надевает шляпу, в это время между Патрицией и Мишелем появляется солдат.

Солдат. Огонька, простите, у вас не найдется?

Мишель (*раздраженно*). Послушайте, вот вам сто су — купите себе спички.

Удивленный и обиженный, солдат отходит. Мишель и Патриция идут дальше. Патриция смотрит на часы.

Патриция. Черт побери!.. Я и забыла... У меня же совсем нет времени. Мне надо бежать... У меня свидание.

Мишель. С кем?

Патриция. С одним журналистом, на Елисейских Полях, он должен взять меня с собой на одну пресс-конференцию.

Мишель. Где это?.. Прямо сейчас?

Патриция. Вы со своими вопросами... нет вы просто невыносимы[13].

---

[12] Само собой разумеется (*англ.*).

[13] В уличном шуме (гудят машины, разговаривают прохожие) ответ Патриции почти не слышен.

Мишель. Значит, ты не останешься со мной?
Патриция. Увидимся завтра, правда.
Мишель. Нет, не завтра. Сегодня, Патриция.
Патриция. Я уже сказала вам, что это невозможно.
Мишель (*обнимая Патрицию за плечи*). Почему ты так жестока?
Патриция (*высвобождаясь*). А где тут такси?
Мишель. Ну, что же, хорошо... моя машина на площади Оперы. Хочешь, отвезу тебя?
Патриция. О'кей!

Парижские улицы — день

Мишель сидит за рулем автомобиля с открытым верхом. Он по-прежнему в шляпе, темных очках, с сигаретой во рту.
Патриция. А «форда» у тебя больше нет?
Мишель (*ведет машину*). Он в гараже.
Машина катит по улице Риволи, уже видны ее аркады.
Мишель. А вообще чего там!.. Я остаюсь с тобой.
Она оборачивается к нему. Звучит лейтмотив фильма в джазовой обработке.
Патриция. В любом случае у меня болит голова.
Мишель. Ну так не будем спать вместе, но я хочу быть рядом с тобой.
Патриция. Нет, Мишель, не в этом дело!
Она глядится в маленькое зеркальце. Впереди видна площадь Согласия. Пауза.
Патриция. Почему вы грустите?
Мишель (*ворчливо*). Потому что!.. грустно мне.
Патриция. Это глупо.
Мишель (*очень тихо, будто сам себе*). Очень грустно.
Патриция. Почему очень грустно?.. (*Пауза.*) Как лучше говорить: «вы» или «ты»?
Мишель. Один черт!.. Я не могу без тебя.
Патриция. Прекрасно можешь.
Мишель. Могу, но не хочу... (*Помолчав.*) Смотри, «тальбо»[14]! Какая красивая!..
Патриция. А ты мальчишка...
Мишель (*резко*). Чего?
Патриция. Не знаю.
Мишель. Патриция, посмотри на меня. (*Она поворачивает голову в другую сторону и смотрит вправо, на засаженные деревьями Елисейские Поля — самое начало улицы.*) Я запрещаю тебе встречаться с этим типом.
Долгое молчание. Они едут дальше.
Мишель (*громко декламируя*). Увы!.. Увы!.. Увы!.. Я люблю девушку с очень красивым затылком, очень красивой грудью, очень красивым голосом, очень красивыми запястьями, очень красивым лбом, очень красивыми коленками, но подлую...
Патриция (*показывая пальцем*). Вот здесь! Стоп!
Мишель. Подожди!.. Я поставлю машину... ну!
Патриция. Нет... (*Резко наклоняется и целует его в щеку*). Это бесполезно.
Выходит из машины, хлопая дверцей.
Мишель. Ладно, убирайся... Я не хочу тебя больше видеть... (*Очень громко.*) Убирайся, дрянь!

Квик-Элизе — день, помещение

Патриция идет к лестнице. Поднимаясь, надевает плащ. Второй этаж: из-за столика возле большого окна, выходящего на Елисейские Поля, поднимается человек. Патриция подходит к нему. (Кто-то обедает за соседним столиком, мимо проходит официант.)

Ван Дуде[15]. Hello![16]
Патриция (*пожимая ему руку*). I'm sorry, I'm awfully late[17].
Дуде (*показывая на стул по другую сторону столика*). Ah... That's all right... Sit down. This is the book I promised you[18]. (*Протягивает книгу Патриции.*)

[14] Марка автомобиля.
[15] Актер сохраняет собственную фамилию, так как его герой в фильме имени не имеет.
[16] Привет (здесь и далее — англ.).
[17] Простите, я страшно опоздала.
[18] О, ерунда. Садитесь. Я принес вам книгу, которую обещал.

Сквозь залитое солнцем окно видны Елисейские Поля. Дуде — американец лет тридцати, высокий, стройный. Он носит слегка затемненные очки.

Патриция (*по-французски*). Спасибо.

Официант ставит чашку кофе перед Дуде.

Дуде. I hope nothing happens to you like the woman in the book[19].

Патриция. Но!.. What?[20]

Не вставая и не отводя глаз от Дуде, Патриция снимает плащ.

Дуде. Read it, you'll see... Well, she doesn't want a child, but the operation is unsuccessful and then she dies[21].

Патриция, опершись о спинку стула, смотрит на Дуде, сосет палец.

Дуде (*по-французски*). Мне будет очень грустно, если с вами такое произойдет, Патриция...

Патриция. Поживем-увидим!

Дуде. Что у вас не ладится?

Патриция. Если бы я могла вырыть яму, чтобы меня никто в ней не видел, я бы это сделала.

Дуде. Нет. (*Отпивает кофе.*) Надо поступать так, как слоны. Когда им плохо... они, наоборот, уходят... They vanish... они исчезают!

Патриция. I don't know if I'm unhappy because I'm not free, or I'm not free, because I'm unhappy[22].

Дуде. Со мной приключилась одна история,.и я ее вам расскажу. Это вас развлечет: Я знаком с одной девушкой уже два года. *(Он снимает колечко с сигары, которую держит в руке.)* И вдруг три дня назад решаю: «Скажу ей, что нам надо переспать». Раньше мне это в голову не приходило. И вот я назначаю ей свидание. (*Берет сигару в рот.*) Мы обедаем. Я хотел ей сказать: «У нас прекрасные дружеские отношения. Я полагаю, пора и переспать»... Ну, чтобы посмотреть!.. Просто так!.. Но уж не знаю, почему у меня это совершенно вылетело из головы.

Он несколько натужно смеется. Патриция понимающе и терпеливо ждет продолжения, он отсмеивается.

Дуде. Мы расстались... И вдруг я об этом вспомнил и отправил ей пневматичку, в которой написал, что совершенно забыл сказать ей, что нам надо переспать. (*Патриция улыбается.*) А через три часа получил от нее ответную пневматичку, где она сообщала: «Это невероятно, такое совпадение, у меня была точно та же мысль, когда я шла обедать». (*Пауза.*)

Патриция. What's happening to your projects for me to write?[23]

Дуде. You go to Orli tomorrow to interview Parvulesco, you know, the novelist[24].

Патриция. Marvelous! What time?[25]

Она накидывает плащ, он встает, собирает свои газеты со столика. Патриция тоже встает. Он обнимает ее за плечи.

Дуде. Just come to the office early tomorrow afternoon. Now I'm going... You are coming with me of course...[26]

Патриция. Почему «разумеется»?.. Хотя, в конце концов, да, of course!.. Of course!..

Они спускаются по лестнице, идут к выходу. Мишель стоит в глубине холла, в зубах у него окурок, он в темных очках, шляпа надвинута на лоб: прячась, он смотрит, как они уходят. Раздраженный и грустный одновременно, Мишель нервно прикуривает сигарету от предыдущей, идет через зал, проходит мимо лестницы и выходит.

Елисейские Поля — ближе к вечеру

Патриция и Дуде под руку идут по Елисейским Полям к площади Звезды, проходят затем перед кинотеатром «Нормандия», там идет фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь». Дуде подходит к своей машине (это большой спортивный автомобиль с открытым верхом). Парочка садится в машину. Мишель стоит перед соседним газетным киоском.

Мишель. «Франс-Суар», это ведь последняя?

Продавец. Да, мсье... восьмая полоса.

Мишель платит, берет газету (слышен свисток), открывает ее. Медленно оборачивается и смотрит... Сидя в машине, Дуде и Патриция целуются. Мишель топает ногами и выкрикивает ругательства (этот план — немой).

Дуде отъезжает. На экране — уходящие вверх Елисейские Поля; темнеет; зажигаются фонари. Вся улица запружена автомобилями, они хорошо видны благодаря зажженным фарам.

---

[19] Надеюсь, с вами никогда не случится ничего такого, что было с женщиной из этой книги.

[20] Ого! А что?

[21] Прочтете, узнаете. В общем, она не хочет ребенка, но операцию делают неудачно, и она умирает.

[22] Я не знаю, несчастна ли я оттого, что не свободна, или не свободна оттого, что несчастна.

[23] А как насчет ваших планов заказать мне материал?

[24] Вы едете завтра в Орли брать интервью у Парвулеско, знаете такого романиста?

[25] Блестяще. Во сколько?

[26] Приходите в контору сразу после обеда. А теперь мне надо идти... Вы со мной, разумеется...

Площадь Трокадеро — раннее утро

В кадре деревья — они растут вдоль одной из улиц, выходящих на площадь. Автобус едет мимо Музея Человека, в перспективе видна Эйфелева башня, ТНП[27]. На автобусной остановке сходит Патриция... Она бодро шагает, у нее прекрасное настроение. Переходя улицу, она, как ребенок, старается ступать на каждый кружок на мостовой, которым отмечена пешеходная дорожка. Патриция идет по улицам Парижа: похоже, она счастлива и кокетливо рассматривает свое отражение в витрине роскошного магазина. Очень внимательно изучает свою талию.

Холл гостиницы, где живет Патриция

Патриция входит, идет к стойке, за которой дежурный просматривает книгу записи постояльцев. Не обнаружив на доске с ключами за спиной у портье своего ключа, Патриция удивляется:

Патриция. Моего ключа нет?

Дежурный (*оборачиваясь к ней*). Вы его, должно быть, в двери забыли.

Патриция идет к лестнице. Под мышкой у нее книга, которую дал ей Дуде.

Комната Патриции

В постели Патриции дремлет Мишель. Слышен звук хлопнувшей двери. Мишель просыпается, инстинктивно ищет под подушкой оружие.

Патриция. Этого еще не хватало!

Успокоившись, Мишель ложится на спину и смотрит на нее. Он обнажен до пояса.

Мишель. Bon giorno![28]

Он садится на кровати, Патриция подходит к столику возле нее.

Патриция. И что же вы здесь делаете?

Мишель (*пожимает плечами и сообщает, как нечто само собой разумеющееся*). В «Кларидже»[29] мест не было. (*Патриция снимает плащ.*) И вот... я здесь... Я взял ключ.

Патриция (*сначала ее не слышно, затем...*). Вы могли еще куда-нибудь пойти, не один же «Кларидж» на свете.

Мишель. Да, но я всегда останавливаюсь в «Кларидже».

Патриция (*пожимает плечами, готовая рассмеяться*). Ты... совсем сумасшедший.

Мишель встает с постели и оказывается в коротких кальсонах.

Мишель. Ну ладно!.. Чего там! Не дуйся!

Патриция. Let me be alone. I can never be alone, when I want to be[30].

Ванная. Патриция стоит перед зеркалом, висящим над раковиной (на экране — ее задумчивое лицо). Она проводит расческой по бровям, затем причесывается.

Мишель. К тому же тебе это очень не идет.

Патриция. А что значит «дуться»?

Мишель в полосатом халате на пороге ванной.

Мишель. Это значит — делать вот так. (*Надувает губы, раздувает щеки, гримасничает.*)

Патриция повторяет его гримасы перед зеркалом.

Патриция. По-моему, мне это идет... и даже очень идет.

Мишель. Да, достали меня. (*Проводит большим пальцем по губам.*) Всю жизнь нравятся девчонки, которые не про меня.

Он резко поворачивается и зовет.

Мишель. Патриция!

Патриция стоит возле окна. Мишель идет к ней, перебираясь через кровать.

Мишель. Ты же видела, что я следил вчера за вами. Ну... скажи что-нибудь!

Она садится на край кровати, он подходит к ней и садится рядом.

Мишель (*нежно, но настойчиво*). Скажи мне, что с тобой?

Патриция. Оставь меня в покое, я думаю.

Мишель. О чем?

Патриция. Весь ужас в том, что я этого не знаю!

Мишель (*гладя ее по голове*). А я знаю.

Патриция. No, никто не знает.

---

[27] ТНП — сокращенное название Национального народного театра.

[28] Добрый день (итал.).

[29] Один из самых дорогих отелей Парижа, ныне не существующий.

[30] Оставь меня. Мне никогда не дают остаться одной, когда я этого хочу (англ.).

Мишель (*снова, не снимая халата, укладывается в постель, под одеяло*). Ты вчера вечером не вернулась домой. Ведь так...

Патриция. Вчера вечером я была в бешенстве... а теперь не знаю... мне все равно. Нет, я ни о чем не думаю.

Она вытягивается поперек кровати на животе, спрятав лицо в одеяло, затем медленно поднимает голову и вздыхает.

Патриция. Мне бы хотелось подумать о чем-нибудь, но у меня не получается.

Мишель сидит на кровати. Патриция на четвереньках ползет к нему по постели.

Мишель. Ладно... я устал... ужасно устал и снова ложусь спать.

Он с головой забирается под одеяло. Она продолжает сидеть на коленях возле него, держа в руках плюшевого мишку, как ребенка. Спустя некоторое время он высовывает голову из-под одеяла.

Мишель. Что ты на меня смотришь?

Патриция. То и смотрю.

Мишель (*ворчливо*). Ты вчера должна была остаться со мной.

Патриция. Я не могла.

Мишель. Прекрасно могла. Достаточно было сказать тому типу, что ты не можешь с ним встретиться.

Патриция. Но мне нужно было с ним увидеться. Он даст мне возможность писать статьи. Это очень важно для меня, Мишель.

Мишель. Нет, очень важно поехать со мной в Рим.

Патриция (*мечтательно*). Может быть, не знаю.

Мишель. Ты с ним спала?

Патриция (*колеблется*). Нет.

Он закрывает лицо простыней.

Мишель (*после паузы*). Пари держу, что спала.

Патриция. Нет, Мишель... Ты знаешь, он очень милый. Он сказал, что мы, конечно, когда-нибудь переспим обязательно, но не сегодня.

Мишель (*открывая лицо*). Откуда ему знать, что будет?.. Он меня не знает.

Патриция. И ты его не знаешь... (*Мишель опять закрывает лицо.*) Какой он со мной. Мы были в кафе «Монпарнас». Немножко выпили.

Мишель (*удивленно выглядывая*). В «Монпарнасе»? Я тоже там был!.. А во сколько?

Патриция. Не знаю. Мы недолго там были. (*Он снова закрывает лицо.*) Зачем ты сюда пришел, Мишель?

Мишель (*из-под простыни*). Я?.. Я хочу спать с тобой.

Патриция (*улыбаясь*). Мне это не кажется достаточным основанием.

Мишель (*из-под простыни*). И напрасно. Это значит, что я тебя люблю.

Патриция. А я?.. Я ведь еще не знаю, люблю ли я тебя.

Он садится на постели.

Мишель. И когда узнаешь?

Патриция. Скоро.

Мишель (*берет журнал и листает его*). Что значит «скоро»?.. Через месяц, через год?[31]

Патриция. Скоро — это значит скоро!

На экране — страница американского журнала с голыми девочками, который листает Мишель.

Мишель (*громко*). Женщины никогда не хотят сделать за семь минут то, чего сами очень захотят через семь дней. То есть это те же семь минут... или семь дней... а почему бы тогда не семь столетий?

Патриция, стоя на коленях, по-прежнему держит в руках своего плюшевого мишку, Мишель, полуголый, сидит и смотрит журнал.

Патриция. Нет, семь дней — неделя, это то, что надо!

Мишель. Да нет... с женщинами — все всегда полумера. Мне это страшно портит настроение... (*Протягивает руку и берет сумку Патриции со столика возле кровати.*) Почему ты не хочешь больше спать со мной? (*Роется в ее сумке.*)

Патриция. Потому что я хотела бы знать... (*Он закрывает сумку, не взяв из нее ничего, и кладет ее на место.*) Что-то в вас я люблю, но не понимаю, что. Мне бы хотелось, чтоб мы были, как Ромео и Джульетта.

На экране крупным планом — репродукция картины Пикассо, висящая на стене (мужчина и женщина — голубой период).

Мишель. О-ля-ля! Вот уж рассуждения для девиц.

Патриция. Смотри, ты вчера вечером в машине сказал, что не можешь без меня обойтись. А можешь прекрасно. Ромео не мог без Джульетты, а ты прекрасно можешь.

Мишель (*поглаживая себя по груди*). Нет, я не могу без тебя обойтись.

Патриция (*иронически*). А это типичные рассуждения юноши!

Мишель. Улыбнись мне.

Она отрицательно мотает головой.

[31] Намек на заглавие известного романа Франсуазы Саган, появившегося тогда.

Мишель (*угрожая ей указательным пальцем*). Хорошо, считаю до семи. Если на счет семь ты не улыбнешься, я тебя задушу.

Он привстает, его руки смыкаются на шее Патриции. Очень серьезно она поправляет волосы и смотрит ему прямо в лицо.

Мишель. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, шесть с половиной, шесть и три четверти... Ты такая трусиха, что пари держу — улыбнешься.

Она прыскает, встает и идет по кровати.

Патриция. Мне сегодня не хочется больше валять дурака.

Когда Патриция проходит мимо Мишеля, он, все еще сидя в постели, пользуется случаем и приподнимает ей юбку. Она мгновенно оборачивается и дает ему увесистую пощечину. Камера замирает на его лице — он поглаживает щеку, а Патриция тем временем (ее в кадре нет) идет к окну.

Мишель. Ты трусиха, а жаль.

Патриция. Зачем ты мне это говоришь?

Руки Мишеля смыкаются на шее Патриции

Мишель. Ты меня нервируешь... не знаю.

Патриция. Ты меня тоже. (*Сидя, снимает халат.*)

Мишель. Но я не трус.

Патриция. А откуда ты знаешь, что мне страшно?

Патриция стоит спиной к залитому солнцем окну, мы видим ее в контражуре. Она пытается закурить, неловко чиркая спичкой о коробок.

Мишель. Когда девушка говорит, что все у нее очень хорошо, а сама не может прикурить... ну, в общем... это значит, что она чего-то боится... Я не знаю, чего именно, но боится...

Патриция. Возьми сигарету.

Мишель. Нет, только не это дерьмо, не «Честерфилд»!.. Дай мне мою куртку. Мои сигареты в кармане.

Патриция. В этом?

Мишель (*нервно*). Давай.

Когда она кидает ему куртку, из нее прямо к ногам Патриции выпадает какой-то предмет. Пока Мишель ищет сигареты, она поднимает его.

Патриция. Это ваш паспорт?

Мишель (*он нашел свою пачку сигарет*). Нет, это моего брата. Мой — в машине.

Патриция. Но тут написана фамилия Ковач.

Мишель. О! Ну да, это не совсем мой брат. Когда он родился, мама уже развелась... (*Отбирает у нее паспорт.*) Ну-ка отдай... (*Кладет его в карман куртки, затем одним движением зажигает спичку и прикуривает.*) Видишь, я не боюсь.

Патриция. А я и не говорила, что ты трус.

Мишель. Пой, птичка, пой!

Патриция. Нет, ну правда.

Мишель. Ты хотела это сказать... а теперь злишься, в общем, больше ты не можешь.

Патриция. Больше я тебе ничего не скажу.

Она открывает окно, слышен уличный шум. Мишель по-прежнему сидит и играет с плюшевым мишкой.

Мишель. Ты о смерти когда-нибудь задумываешься? Я все время о ней думаю.

Кидает мишку. Она оборачивается, выбросив в окно окурок.

Патриция. Мишель!

Мишель (*он закурил*). Что?

Патриция. Скажи мне что-нибудь приятное.

Мишель (*удивленно*). Что именно?

Патриция. Я не знаю.

Мишель. Я тем более.

Она приносит ему пепельницу, похожую на ту, что стояла в комнате у девушки-брюнетки.

Патриция. Мне нравится твоя пепельница.

Мишель *(беря ее в руки)*. Это Б. М. В. Шестая модель... У моего дедушки был «роллс-ройс». Потрясающая машина!.. *(Патриция стоит возле него.)* За пятнадцать лет ни разу капота не открывали.

Он берет ее за талию. Она высвобождается, подходит к стене, на которой висит репродукция портрета Пикассо (1952): жена художника (профиль с очень длинной шеей). Патриция берет в руки рулон.

Патриция. Ты видел мою последнюю репродукцию?

Она собирается повесить ее возле Пикассо.

Мишель (*громко*). Патриция, иди сюда.

Патриция. No.

Мишель. Нет, ну, черт возьми, в чем дело!

Патриция. Здесь совсем не годится... (*Держа свернутую в рулон репродукцию, она подходит к кровати.*) Куда же я могу ее пристроить?

Она прикладывает репродукцию к стене возле кровати. Поскольку руки у нее заняты, а стоит она к Мишелю спиной, он протягивает руки и приподнимает ее юбку, она не реагирует.

Мишель. Почему ты дала мне пощечину, когда я смотрел на твои ноги?

Патриция. Это были не ноги!

Мишель. Это совершенно то же самое.

Патриция. Французы всегда говорят «то же самое», когда на самом деле и похожего ничего нет.

Мишель. Я придумал приятное, Патриция.

Она поворачивается к нему и скатывает репродукцию.

Патриция. Что?

Мишель (*складывая газету*). Я бы хотел снова спать с тобой, потому что ты красивая.

Патриция (*кокетливо*). Нет, я не красивая!

Мишель. Тогда потому, что ты уродина!

Патриция. Это то же самое.

Мишель (*с сигаретой в зубах*). Да, моя девочка, это то же самое.

Патриция. Ты врун, Мишель.

Мишель сидит на кровати, над ним репродукция Пикассо.

Мишель. Было бы глупо врать. Как в покере, с таким же успехом можно и правду говорить. Все думают, что ты блефуешь... и ты выигрываешь. Ну, в чем дело?

Патриция смущена; пальцем она «высушивает» увлажненный глаз, вздыхает, смотрит на Мишеля.

Патриция. Я смотрю на вас до тех пор, пока вы не перестанете смотреть на меня.

Мишель. И я.

Мишель медленно подносит палец к губам. Патриция смотрит сквозь рулон будто в подзорную трубу. На экране — Мишель в кругу, образованном свернутой в рулон репродукцией. Перебивка. Поцелуй, во весь экран. Затем она нежно гладит его по щеке.

Патриция. Я повешу ее в ванной.

Идет в ванную, Мишель по-прежнему в одних кальсонах.

Мишель. Можно я позвоню?

Патриция. Да.

Она прикрепляет репродукцию, а Мишель гладит ее по заду.

Патриция (*о картине*). Здесь она неплоха, а?

В кадре — рука Мишеля, ласкающего Патрицию.

Мишель. Да, прекрасно.

Оба смотрят на портрет молодой женщины Огюста Ренуара.

Патриция. Тебе нравится эта репродукция?

Мишель. Неплоха!

Патриция. Это великий художник, Ренуар.

Мишель. Я и сказал — неплоха.

На экране — Патриция в профиль рядом с репродукцией Ренуара.

Патриция. Тебе кажется, она красивее меня?

Мишель. Либо ты чего-то боишься, либо ты удивлена, а может, и то, и другое вместе. (*Слышен шум льющейся воды.*) У тебя странный блеск в глазах.

Патриция. И что тогда?

Мишель. Я хотел бы опять спать с тобой. (*Он проводит банной рукавичкой по своему лицу.*) Потому что у тебя такой блеск в глазах.

Патриция. Мишель!..

Перебивка. Патриция сидит на краю ванной, ноги в биде, наполненном водой. Мишель продолжает заниматься «умыванием».

На экране — Патриция в профиль рядом с репродукцией Ренуара

Мишель. Что ты тут делаешь?

Патриция. Угадай, что я тебе сейчас скажу.

Мишель. Понятия не имею.

Патриция. Я беременна, Мишель.

Мишель. А?...

Патриция (*продолжая мыть ноги*). Ты все прекрасно расслышал.

Мишель. Ну и ну... От кого?.. От меня?..

Патриция. Думаю, да.

Мишель. Ты была у врача?

Патриция. Вчера утром... (*Встает, вытирает ноги.*) Он сказал, чтобы я пришла в четверг, во второй половине дня, сдавать анализы.

Мишель (*громко и очень грубо*). Могла бы быть поосторожнее!..

Она смотрит на него смущенно и как-то печально. Мишель выходит в кальсонах из ванной. С окурком в зубах, он закрывает дверь и идет к кровати. Дверь открывается, на пороге Патриция с полотенцем

в руках, она кончает вытирать ноги и идет по постели к Мишелю, сидящему с телефоном в руках.

Мишель (*в трубку*). Алло, Елисейские — девяносто девять — восемьдесят четыре... Девяносто девять — восемьдесят четыре[32]... (*Патриция стоит у окна, Мишель прикуривает сигарету от предыдущей.*) Что, можно Антонио?.. (*Пауза.*) Не знаете, вернется ли... Нет, нет... Я перезвоню... Мишель Пуакар.

Кладет трубку, на минуту задумывается, затем снова снимает ее.

Мишель. Елисейские — двадцать пять — тридцать два. (*Зажимает трубку.*) Я звонил типу, который мне должен. (*В трубку.*) Господина Толмачева, пожалуйста... (*Пауза.*) Привет, сынок!

Патриция выбирает пластинку, ставит ее, включает проигрыватель, слышна музыка[33].

Мишель. Слушай, я не могу найти Беррутти... (*Пауза.*) Там его не было... Я всю ночь проторчал в «Монпарнасе»... Полиция!.. (*Осторожно поворачивает голову в сторону Патриции.*) Спасибо, чао, сынок!

Кладет трубку, встает во весь рост на кровати, прыгает в сторону ванной, спотыкается.

Мишель (*поднимаясь*). О, черт!

Патриция по пояс видна в зеркале над раковиной в ванной комнате. Она в трусиках и полосатом свитере.

Патриция. Что случилось?

Мишель (*появляясь в кадре*). Я оступился... Знаешь, это напоминает мне анекдот про осужденного на казнь. Слышала?

Патриция. Нет.

Мишель. Осужденный на казнь поднимается на эшафот, оступается на одной из ступенек и говорит: «Не везет, так не везет!»

Мишель берет лицо Патриции в свои ладони и притягивает ее к себе. Молча, они смотрят друг другу в глаза, затем он отпускает ее. Она снова причесывается. Он остается рядом. Звучит музыка Моцарта.

Мишель. Иногда ты похожа на марсианку.

Патриция. Я знаю... это потому, что я живу на луне.

Мишель. Ну и затея... вот еще... надо же, завести ребенка!

Патриция. Но это еще не точно, Мишель. Я просто хотела знать, что вы скажете на это.

Мишель. Почему ты не раздеваешься до конца?

Он очень близко подходит к ней, спускает с плеча бретельку, затем поправляет, делает так, как было.

Патриция. Зачем это ты?

Громко гудит сирена полицейской машины.

Мишель. Мудачьё вы, американцы.

Патриция. Не понимаю, почему.

Мишель. Да точно. Доказательство хотя бы в том, что вы все обожаете Лафайета и Мориса Шевалье, а они первые мудаки из всех французов... Дай-ка я позвоню.

На экране Патриция. Сирена полицейской машины все тише и тише, снова слышна пластинка.

Мишель (*звонит*). Бель-Эпин тридцать пять — двадцать шесть... (*Пауза*). Патриция, иди сюда. (*Она продолжает причесываться.*)

Мишель (*громко*). Алло... Г-н Лурса?.. А после обеда он будет?

Патриция считает на пальцах, словно хочет вспомнить или восстановить какое-то число.

Мишель (*громко*). Скажите ему, что я зайду.

Патриция закрывает лицо руками.

Мишель (*громко*). Я звоню от Тони... (*Патриция прикрывает лицо и смотрится в зеркало.*) ... из Марселя... Ласло Ковач... Я ему пригнал американку.

Патриция, по-прежнему стоя перед зеркалом, улыбается, салютует Мишелю, прикладывая руку к голове. Идет в комнату.

Патриция. Американку?

Мишель (*разговаривая по телефону*). Ласло Ковач... да... (*Кладет трубку и ложится.*) Да нет, не тебя!.. Машину американскую! Свою машину!

Патриция изумлена. Мишель лежит в постели с сигаретой в зубах. Она, стоя на коленях на кровати, вкладывает пластинку в конверт.

Мишель. Никак не могу поймать того типа, который должен мне деньги... Достал он меня!..

Патриция. Что вам больше нравится, пластинки или радио?

Мишель (*резко*). Помолчи, я думаю.

Патриция поднимается (она по-прежнему в трусиках и свитере) и идет по кровати. Когда она проходит мимо, Мишель нежно проводит рукой по ее заду. Она оборачивается и сильно бьет его по щеке, у него это не вызывает никакой реакции, он продолжает курить. Патриция стоит возле пластинок, изучает обложки.

Патриция. Бах! Все эти пластинки я знаю наизусть.

Мишель. Тебе сколько лет?

---

[32] В оригинале Мишель повторяет второй раз те же цифры, но иначе, потому что первый раз он произнес их так, как говорят в Швейцарии и Бельгии, и, вспомнив, поправляется.

[33] Это Сороковая симфония Моцарта.

Патриция. Я включу радио.

По радио передают фортепьянную музыку в джазовой обработке.

Патриция. Пять лет.

Мишель. Никогда бы не дал.

Патриция. Почему ты музыку не любишь?

Мишель. Да нет, смотря какую... люблю. Слушай, Патриция, давай поедем в Италию. *(Почти орет.)* Италия!.. *(Она улыбается.)* Ну на черта тебе курсы в Сорбонне, нет, правда?

Патриция. А ты вообще когда-нибудь сдавал экзамены?

Мишель. Да. Первые экзамены на бакалавра. А потом я с этим завязал.

Патриция. Что значит «завязал»?

Мишель. Стал заниматься другими делами.

Патриция *(громко)*. Чем?

Мишель. Продавал автомобили.

Патриция *(громко)*. Здесь?.. В Париже?

Мишель. Нет... *(Пауза.)* Ты в Нью-Йорке со многими спала?

Патриция *(громко)*. Не так, чтобы со многими.

Мишель *(громко)*. Сколько раз?

Она улыбается, протягивая вперед обе руки, поднимает вверх семь пальцев.

Патриция. А ты?

Мишель с сигаретой в зубах пять раз открывает и закрывает правую руку, затем поднимает один указательный палец.

Мишель. Тоже не так, чтоб со многими!

Патриция. Знаешь, где бы я хотела жить?.. В Мехико. Все говорят, что там очень красиво. Когда я была маленькой, отец всегда мне говорил: «В следующее воскресенье обязательно туда поедем». И всегда забывал об этом.

Мишель. Нет, нет, Мексика мне подозрительна... Уверен, что не очень-то там и красиво. Люди так любят врать!.. Вроде как про Стокгольм: все возвращаются оттуда и говорят: «Шведки великолепны»... мне их по трое в день присылали... валяй, езжай... Ну, поехал я, все вранье! Во-первых, шведки там совсем другие, не то что в Париже, и потом в принципе они такие же страшные, как парижанки.

Патриция. Ну нет... шведки очень красивые.

Мишель. Нет... нет... Это все басни! Одна или две — да, согласен... Точно так же в Париже или Лондоне, но ведь не все же. Нет, вот где девушки действительно красивые... ну, не само совершенство, согласен, но... как ты... очаровательные, ну, девушки, на которых можно глаз положить... не знаю, для меня пятнадцать из двадцати хороши и в каждой что-то есть... *(Громко звучит полицейская сирена.)* Так это не в Риме, не в Париже, не в Рио-де-Жанейро... а в Лозанне и Женеве[34].

Сирена стихает. Мишель целует Патрицию, утыкается лбом ей в плечо.

Мишель. А теперь ты скажи мне что-нибудь нежное.

Патриция. Я тоже не знаю, что сказать.

Она высвобождается. Мишель гладит ее по плечу, по руке.

Мишель *(громко)*. Если бы ты была с кем-нибудь другим, ты бы позволила себя ласкать.

Продолжает ласкать Патрицию.

Патриция *(громко)*. Знаешь, Мишель, вот ты говорил, что я чего-то боюсь... Это так и есть; мне страшно, потому что я хотела, чтобы ты любил меня... а потом я не знаю почему в то же самое время я бы хотела, чтобы ты перестал меня любить... Я же очень независимая, знаешь!

Он обнимает ее.

Мишель. И что тогда?.. Я люблю тебя, и не так, как ты думаешь.

Патриция. А как?

Мишель. Не так, как ты думаешь.

Патриция. А ты не знаешь, как я думаю.

Мишель. Знаю.

Патриция. Ты не знаешь, о чем я думаю.

Мишель. Знаю.

Патриция. Нет. Это невозможно. Я бы очень хотела знать, что ты прячешь за своим лицом.

У Мишеля мечтательное выражение лица; он вынимает сигарету изо рта и проводит пальцем по губам.

Патриция. Я десять минут смотрю на тебя и ничего... ничего... ничего не знаю. Мне не грустно, но мне страшно.

Мишель мрачнеет, гладит Патрицию по голове.

Мишель. Милая и нежная Патриция!

Патриция *(вздыхая)*. О, нет...

Мишель. Значит, тогда... жестокая, глупая, бессердечная!

Она закуривает.

Мишель. ...Жалкая, трусливая, презренная!..

[34] Последние названные города — иронический намек; хотя Годар родился в Париже (3 декабря 1930 года), по происхождению он — швейцарец.

Патриция (*курит, улыбается*). Да... да.

Мишель. Ты даже не умеешь красить губы. Это чудовищно!.. Да, ты мне вдруг кажешься ужасной.

Патриция. Говори, что хочешь, мне все равно. Все это будет в моей книге.

Мишель. В какой книге?

Патриция. Я пишу роман.

Мишель (*бросает сигарету и берет ее за подбородок*). Ты?

Патриция. А почему бы и нет?.. Ты что делаешь?

Мишель. Снимаю с тебя свитер.

Патриция (*немного отстраняясь*). Не сейчас, Мишель.

Мишель. О!.. Ты нервная. С чего бы это?

Патриция (*в руках у нее книга*). Ты знаешь Уильяма Фолкнера?

Мишель (*прижимается к ней*). Нет, а кто это?.. Ты с ним спала?

Патриция (*улыбаясь*). Нет, мой птенчик.

Мишель. Ну, тогда я на него плевать хотел... (*Тихо.*) Сними кофточку.

Патриция. Это писатель, которого я очень люблю. Ты читал «Дикие пальмы»?

Мишель (*начинает злиться*). Я же тебе говорю, нет. Сними свитер.

Мишель пытается сам снять его, Патриция не позволяет ему и открывает книжку.

Патриция. Послушай. Последняя фраза очень красивая: «Between grief and nothing, I will take grief». *(Она оборачивается к нему и переводит.)* «Если есть выбор: грусть или небытие, я предпочитаю грусть...» А ты бы что выбрал?

Мишель облокотился о подушку и смотрит на нее.

Мишель. Покажи мне твои пальцы на ногах... (*Она громко смеется.*) Это очень важно, какие у женщины пальцы на ногах. Нечего хихикать.

Патриция. Так что ты выбрал бы?

Мишель. Грусть — это глупо. Я выбираю небытие. Это не лучше, но грусть — это компромисс. А мне нужно все или ничего. И теперь я это знаю.

Он целует ее обнаженное плечо. Патриция курит, на голове у нее шляпа Мишеля.

Мишель (*громко*). Вот те на!.. Зачем ты закрываешь глаза?

Патриция. Я стараюсь крепко-крепко закрыть глаза, чтобы все стало черным. Но у меня не получается. Совсем черное никогда не получается. (*Поворачивается к нему.*)

Мишель. Самое лучшее, что у тебя есть, это твоя улыбка в профиль. Вот это ты и есть!

Патриция (*сдвигает шляпу на одно ухо*). Это я и есть!.. (*Смеется.*)

Они сидят в постели, она кладет шляпу на столик возле кровати, бросает на пол сигарету и решительно поворачивается к нему.

Патриция. Смотрим друг другу в глаза... и ничего путного из этого не выходит.

Мишель. Патриция Франкини.

Патриция. Терпеть не могу это имя. Я бы хотела, чтобы меня звали Ингрид.

Мишель. Встань на колени.

Патриция (*встает в постели перед ним на колени*). В чем дело?

Радио (*музыка умолкает и вступает диктор*). Этот выпуск, дамы и господа, подходит к концу...[35] Читал автор.

Мишель (*одновременно с диктором радио*). Смотрю на тебя.

Патриция. Французы тоже идиоты.

Он зарывается лицом в простыни, по радио звучит музыкальная заставка перед каким-то объявлением.

Мишель. Я хочу, чтобы ты осталась со мной.

Патриция. Да. (*Приникает к нему под простыней.*)

Радио. На некоторое время мы прерываем передачи по техническим причинам.

Он ложится рядом с ней. Под простыней и одеялом видны их контуры.

Патриция. Как странно.

Мишель. Что именно?

Патриция. Я вижу в ваших глазах свое отражение.

Мишель (*смеется*). Я смеюсь, потому что это настоящее франко-американское сближение.

Патриция. Мы прячемся, как слоны, когда они счастливы.

Мишель. Роль женщины... это очень волнующий момент.

Патриция. Мне слишком жарко.

Он снимает одеяло.

Мишель. Если бы не я, а кто-нибудь другой ласкал тебя, тебе было бы наплевать или нет?

Патриция. Ты уже спрашивал.

Радио. Начинаем нашу музыкальную передачу «Работайте под музыку».

Звучит мелодия песни «Работайте под музыку» (это художественный свист). Ходит ходуном простыня, затем рука Патриции выключает радио.

Патриция. Вот и все!..

Патриция идет в ванную. В рубашку Мишеля она прислоняется спиной к стене возле одного из своих фотопортретов. Пауза. На экране — ее портрет.

---

[35] Текст не слышен, так как его перекрывает более громкий голос Мишеля.

Патриция (*громко*). Ты знаешь книгу Дилана Томаса «Портрет художника — молодого пса»?

Мишель (*напевает*). «О воскресном утре только и мечтать, чтоб плюхнуться снова обратно в кровать...»

Мишель лежит в постели. Патриция что-то ищет в шкафу.

Патриция. Я одеваюсь. *(Садится на кровати, Мишель гладит ее.)*

Мишель. Который час?

Патриция. Полдень.

Мишель *(притягивая ее к себе)*. Хорошо было?

Патриция *(высвобождаясь)*. Yes, sir.

Мишель *(взяв ее за руки)*. Спим до вечера.

Патриция. No. *(Встает)*. Мне нужно купить платье. Твоя машина здесь?

Мишель. Моя машина?.. Да... да.

Она склоняется к нему, целует в щеку.

Патриция. Доброе утро, Мишель.

Он потягивается, садится на кровати, берет телефонную трубку, потом свою шляпу, ловит на лету свою рубашку — ее бросила ему Патриция. Продолжая говорить по телефону, натягивает рубашку.

Мишель. Елисейские 99—84... (*Пауза.*) Алло... добрый день, мадам. Антонио не приходил?.. О-ла-ла!.. Чудовищно... И вы не знаете, где он?.. Нет, тем хуже... Это все Мишель Пуакар.

Он хлопает трубкой о рычаг, Патриция в платьице берет что-то со столика у кровати. Слегка наклоняется к нему.

Патриция. Хочешь, чтобы я носила лифчик, Мишель?[36]

Мишель (*улыбаясь*). As you like it, baby[37].

Патриция надевает туфли и смотрится в зеркало.

Патриция. Что тебе во мне больше нравится: глаза, рот или плечи?

Мишель надевает брюки. Шляпу он так и не снял и уже завязал галстук. Курит.

Патриция. Ну, а если бы тебе пришлось выбирать...

Мишель. Твоя пресс-конференция, это был треп? (*Изучает себя в зеркале.*)

Патриция (*громко*). Нет. Это как раз сейчас, в Орли.

Мишель (*лицом к зеркалу*). Я не так чтобы красив, но я великий боксер. (*Изображает перед зеркалом бокс.*) Куда ты идешь? На эту пресс-конференцию?

Патриция (*как бы себе самой*). Еще в редакцию надо зайти.

Мишель снова включает радио... и крутит ручку: ничего не слышно, потом музыка, опять пустота, затем новости.

Радио. Итак, сегодня, во второй половине дня президент Эйзенхауэр в сопровождении генерала де Голля отправится к Триумфальной арке для возложения венка на могилу Неизвестного солдата и пройдет по Елисейским полям.

Мишель (*громко*). Я с тобой.

Патриция. All right[38].

Она берет свою сумочку, затем садится на край кровати, кладет в сумочку маленькое зеркальце.

Патриция. Ты был на войне?

Мишель (*громко*). Да.

Патриция. И что ты там делал? (*По радио звучит танго.*)

Мишель. Снимал часовых.

Патриция. Как это, «снимал»?

На кровати, растянувшись на спине, в темных очках лежит Патриция. Мишель наклонился к ней (он в куртке, в шляпе, темных очках и курит).

Мишель. Я их укладывал вот так.

Патриция. Ой!.. Мишель!

Мишель (*кладет голову ей на грудь*). Я устал. Я скоро умру.

Патриция. Ты с ума сошел.

Мишель. Да, я того.

Патриция. А что значит «того»?

Мишель. «Того» — это я.

Поцелуй: Мишель снимает очки с Патриции, она с него. Долгий поцелуй.

Париж — улица — день

Париж: вид с птичьего полета от сада Тюильри до собора Парижской Богоматери.

Наша парочка сидит за столиком кафе.

---

[36] Патриция стоит к нам спиной, и, когда она говорит эту фразу, мы видим под платьем застежку бюстгальтера.

[37] Как хочешь, малышка (англ.).

[38] Хорошо (англ.).

Патриция. А ее что, здесь нет, твоей машины?

Мишель. Да... нет... да, она в гараже. Я за ней схожу, и тогда поедем.

Он поднимается, выходит, перебегает бульвар. Патриция, улыбаясь, просматривает свой блокнотик с записями.

Мишель идет по боковой дорожке улицы, приглядываясь к машинам. Слышен громкий свист. Подходит к большому белому спортивному автомобилю с открытым верхом, затем наклоняется и пробует покрутить какие-то ручки. Здоровый парень с курткой на плече изумленно смотрит на него, подходит... Перебивка. Мишель уже на другой улице. К тротуару припарковывается белая машина с открытым верхом, из нее выходит человек с газетой в руках и идет по улице. Патриция в нетерпении смотрит на часы. Мишель с тротуара наклоняется к приборной доске, что-то бормоча себе под нос.

Мишель. Вот повезло!.. «Форд»!

Он оборачивается и смотрит, куда двинулся владелец автомобиля (вдали видно кафе «Ле Кольбер»). Мишель бежит за человеком, входящим в какой-то подъезд.

Жилой дом — холл — лифт

Мишель идет через холл вслед за мужчиной, входит за ним в лифт. Затемнение. На экране темно.

Мишель. Какой этаж?

Мужчина. Пятый.

Что-то шуршит, и вдруг в кадре появляется пламя зажженной спички. Мишель закуривает в лифте, огонек его сигареты перемещается возле мужчины, с которым он едет. По мере того как лифт поднимается вверх, все более различимы оба персонажа. Лифт останавливается. Мужчина открывает дверь и пропускает Мишеля вперед.

Мишель. Я ошибся этажом.

Мужчина. Ах... да, понятно.

Он выходит. Мишель нажимает на кнопку первого этажа. Перебивка.

Улица

Мишель бежит к машине, открывает дверцу, рвет с места на огромной скорости.

Патриция ждет, курит. Вдруг она снимает очки, хмурит брови, немного удивлена. Мишель останавливается у террасы кафе, открывает правую дверцу кабриолета.

Они едут в машине.

Патриция. Ты боишься старости?

Мишель. Дура ты... (*Пауза.*) Я уже говорил тебе, что трусость — самый страшный недостаток.

Они целуются, не останавливая машины. Улица Франциска I.

Патриция. Ты мне купишь платье у Диора?

Мишель (*громко*). Ни за что в жизни! Платья в «Призюнике»[39] в десять раз лучше. Нет, у Диора мы платья покупать не будем, от Диора мы будем звонить.

Дом Кристиана Диора. Перед роскошным входом — старенький «ситроэн».

Мишель (*продолжает говорить громко*). Знаешь ли ты, что это единственное место в Париже, откуда можно звонить бесплатно? Двенадцать кабин с прямым выходом в город.

Другая улица: автомобиль только что остановился у тротуара, вблизи разносчика газет.

Продавец газет. «Франс-Суар»!.. «Франс-Суар»!

Патриция выходит из машины, хлопает дверцей, а Мишель подзывает к себе разносчика газет.

Мишель. «Франс-Суар».

Продавец (*склоняясь к нему*). Пожалуйста, мсье.

Патриция. Я сейчас, мне на секундочку.

Мотофургон (доставка мяса) проезжает мимо по улице, мотоциклист звонит в рулевой звоночек.

Мишель в машине читает газету. Человек с трубкой в зубах[40] покупает газету. Мишель оглядывается по сторонам, затем опять погружается в чтение. В центре экрана — фотография Мишеля, подпись: «*Мишель Пуакар — статист, снимавшийся на римских киностудиях*». Над фотографией: «*Убийца с седьмой автострады неуловим*».

[39] Универсальный магазин, где самые умеренные цены.

[40] В этом эпизоде снялся Жан-Люк Годар.

Человек с трубкой (он в дымчатых очках), читая газету, посматривает в сторону Мишеля. Мишель в шляпе, надвинутой на глаза, черных очках и с сигаретой во рту, поднимает глаза, сдвинув очки на кончик носа. Человек с трубкой читает газету. Мишель поправляет очки и вновь погружается в чтение. На противоположной стороне улицы Патриция выходит из редакции «Нью-Йорк Геральд Трибьюн» в новом платье, белом в черную поперечную полоску. До двери ее провожает молодой человек, она на прощание машет ему рукой и переходит улицу. Проезжавший раньше мотоциклист трезвонит опять. Человек с газетой в руках быстро идет через улицу, бросая последний взгляд на машину, в которую садится Патриция. Машина срывается с места, человек с газетой обсуждает что-то с двумя полицейскими. Все трое отчаянно жестикулируют, размахивают газетами. Громко звучит музыка. Затемнение.

Черный экран сменяется ярким светом.

Орли, терраса аэропорта

Солнечный день. Перед турникетами стоят Патриция и Мишель. Патриция опускает монетку, чтобы пройти.

Мишель. И надолго все это?

Патриция (*проходя сквозь турникет*). На полчаса... а вообще не знаю...

Мишель. Я тогда съезжу к своему типу и вернусь.

Патриция. О'кей.

Патриция поднимается наверх. Слышен шум самолета, приземлившегося неподалеку.

Мишель (*громко*). Патриция!.. Патриция!

Патриция оборачивается и посылает ему воздушный поцелуй. Мишель боксирует, размахивает руками не сходя с места; появляется мужчина, он открывает стеклянную дверь, это — Парвулеско. Мишель продолжает боксировать. Патриция улыбается ему. Спиной она сталкивается с писателем, который держит в руках портфель. Мишель поглаживает губы большим пальцем... затем разворачивается и толкает стеклянную дверь.

На террасе: Патриция пробирается в толпе репортеров, фотографов и кинематографистов, чтобы стать поближе к Парвулеско, который сейчас откроет свою пресс-конференцию. Кинооператор снимает ручной камерой хронику. Слышны самые разные шумы[41].

Голос. Почему вы назвали свой роман «Кандида»?

Другие голоса. Господин Парвулеско!.. Скажите, пожалуйста, вы как... В профиль, пожалуйста... прошу вас... Эй, ты, чего в кадр лезешь?..

Парвулеско (в шляпе и темных очках) сидит в окружении прессы. Чья-то рука тянется к нему с микрофоном.

Парвулеско. Думаю, что во Франции книгу — из-за французского пуританизма, конечно,— примут довольно прохладно.

Фотограф (*он снимает писателя*). Господин Парвулеско... пожалуйста.

Журналист. Как вы думаете, можно ли в наше время верить в любовь?

Парвулеско. Разумеется!.. В наше время только в любовь и можно еще верить.

Патриция (*она сидит в черных очках и с карандашом во рту*). Господин...

Ее прерывает чернокожий журналист.

Журналист. Что вы думаете по поводу фразы Райнера Марии Рильке о том, что современная жизнь будет все больше и больше отдалять мужчину от женщины?

Парвулеско. Рильке был великий поэт. Следовательно, он совершенно прав.

Голоса. Господин Парвулеско... Эй, посторонитесь немного... лицом ко мне, пожалуйста.

Парвулеско (*ставит стакан с аперитивом на столик*). Отлично... вот так...

Голос. О! Отлично, «Пате Журналь»!..

Журналистка. Не считаете ли вы, что есть огромная разница между француженкой и американкой?

Парвулеско. Между француженкой и американкой нет ничего общего. Американка управляет мужчиной, француженка — пока нет.

Громкие голоса. Господин Парвулеско?

Патриция. Господин Парвулеско, какова главная цель вашей жизни?

Мужской голос (*задает вопрос громче Патриции*). Кто нравственнее, женщина, которая предает, или мужчина, который бросает?

Парвулеско. Женщина, которая предает.

Другой мужской голос (*громко*)[42]. Что женщины, они чувствительнее мужчин?

Парвулеско (*громко, в кадре Патриция*). Чувства — это роскошь, которую могут себе позволить немногие женщины. (*Патриция, похоже, очень удивлена.*)

Журналист. Господин Парвулеско, как, на ваш взгляд, есть разница между эротикой и любовью?

[41] Весь эпизод пресс-конференции вообще проходит в некотором ажиотаже, свойственном подобным собраниям: множество вопросов задается одновременно, слышны голоса фотографов, а иногда (в силу технических причин) и членов съемочной группы.

[42] Это голос Жан-Люка Годара.

Писатель, кажется, наслаждается заданым вопросом. Вдали самолет медленно движется к взлетной полосе, слышен шум двигателей.

Парвулеско. Нет, не думаю... Я вообще по этому поводу не размышляю... Ведь эротика — это проявление любви, а любовь — проявление эротики.

Женский голос. Господин Парвулеско, верите ли вы в существование души в современном мире?

В кадре Патриция с карандашом во рту.

Парвулеско. Я верю в нежность.

Голос. Не задавайте дурацких вопросов!

Патриция. Как вы полагаете, велика ли роль женщины в современном мире?

Парвулеско вынимает трубку изо рта, опускает темные очки, чтобы лучше разглядеть Патрицию.

Парвулеско. Да... если она очаровательна... если у нее платье в полоску... и дымчатые очки.

Патриция улыбается под взглядом Парвулеско.

Мужской голос. Согласны ли вы с Казановой, считавшим, что нет на свете женщины, которую нельзя было бы соблазнить?

Парвулеско. Кокто... я имею в виду «Завещание Орфея», с вами согласится[43].

Журналист. Скольких мужчин, на ваш взгляд, может в своей жизни любить женщина?.. Я имею в виду физически.

Парвулеско выбрасывает быстро все пять пальцев руки шесть или семь раз подряд, затем проделывает то же самое другой рукой.

Парвулеско. И еще больше!

Голос. Простите, пожалуйста... (*Другие голоса.*) Господин Парвулеско!.. О!.. Нет никакой возможности работать!..

Патриция улыбается, видимо, Парвулеско.

Голос. Мадемуазель, выйдите из кадра...

Другой голос. О, мадемуазель, вы же опять в кадре.

Короткий кадр — оператор, еще один короткий кадр — фотограф моментально перезаряжает свою камеру. Все журналисты говорят одновременно.

Парвулеско (*громко*). На свете мало что вообще существенно: пожалуй, это только мужчины... (*Пауза*). И женщины...

Журналисты бурно реагируют.

Мужской голос (*громко*). Вот видите: вы — пессимист.

Парвулеско. Как только видишь красивую девушку с каким-нибудь типом при деньжищах, неизбежно понимаешь, что она — девица, а он — сволочь.

Голос. Как, по-вашему, что лучше, любить, чтобы жить, или...

Другой голос. Какая самая привлекательная страна мира?

Журналистка. Любите ли вы Брамса?[44]

Парвулеско. Как и все: терпеть не могу!

Голос. А Шопена?

Парвулеско. Гадость!

Патриция. Какова главная цель вашей жизни?

Парвулеско (*смотрит на Патрицию, снимает очки*). Хм... Стать бессмертным, а уж потом умереть.

Патриция снимает очки, звучит лейтмотив фильма, и на фоне лица Патриции из наплыва появляется дорога: к Орли на белом «форде» катит Мишель.

Возле гаража — день

Мишель сворачивает на дорогу, ведущую к какому-то гаражу: повсюду горы старых автомобилей, и разбитых, и вполне еще целых (звучит лейтмотив фильма — развитие темы). Машина проезжает совсем близко от лежащей во дворе собаки, та нехотя укладывается чуть в стороне. Мишель тормозит, к нему подходит человек: он в шляпе, без пиджака, руками оттягивает от груди помочи. Мишель из машины не выходит.

Мишель. Ласло Ковач. Клодиус Мансар — это вы?

Мансар (*ходит вокруг машины, изучая ее*). Да, господин Ковач.

Мишель. Я утром звонил. Мне сказали, что вы будете здесь.

Мансар закуривает.

Мансар. Да, господин Ковач.

Мишель (*выходя из машины*). Мы с вами, кажется, уже виделись в Ницце.

Мансар. Нет, господин Ковач.

Мишель. Так вам не звонили?

Мансар. Да нет ... звонили, господин Ковач. Мне позвонили и сказали, что это будет «олдсмобиль».

Мишель вынимает из кармана сигарету и берет ее в рот.

Мишель. Да, но в последний момент это не вышло.

[43] Речь идет о фильме, который в ту пору еще не был отснят.

[44] Намек на название популярного романа Франсуазы Саган «Любите ли вы Брамса?».

Мансар, подбоченившись, приближает лицо к Мишелю и спокойно смотрит на него в упор. Потом опирается спиной на автомобиль.

М а н с а р. И что же?

М и ш е л ь *(показывает на машину.)* Вот она!

Мансар садится за руль. Мишель стоит возле «форда» и курит, облокотившись на ветровое стекло. Мансар включает на минуту мотор, затем поднимает голову, смотрит на Мишеля.

М а н с а р. Восемьсот тысяч.

М и ш е л ь (*вскакивает в автомобиль и садится рядом с Мансаром*). О'кей!

М а н с а р. Только вот досада, деньги-то я вам дам... (*Очень громкий шум — в небе пролетает самолет.*) На той неделе.

М и ш е л ь. Ну, нет! И сволочь же вы!

Мишель пересаживается за руль, Мансар только что освободил это место.

М а н с а р. Как и вы, господин Ковач!

Мансар появляется в кадре и размахивает номером «Франс-Суар» перед носом у Мишеля. Очень громкий шум самолета.

М а н с а р (*медленно складывая газету*). Так вот... Денег я вам сейчас не дам.

М и ш е л ь. Что ж, ничего не поделаешь!.. Трех еще нет?

М а н с а р. Четверть четвертого.

М и ш е л ь (*стоя в автомобиле*). Можно позвонить?

Мансар взглядом показывает на свою контору.

Мишель входит в контору и идет (мы видим его сквозь давно немытое окно) к телефону. Мансар склонился над раскрытым капотом и дергает провода, идущие от мотора. Затем он аккуратно, совершенно бесшумно, закрывает капот и кладет провод себе в карман.

Контора при гараже. Мишель держит трубку у уха. За ним на стене — два календаря[45].

М и ш е л ь (*в трубку*). Антонио на месте?

Г о л о с *(в телефонной трубке.)* Нет, он только что заходил[46].

М и ш е л ь. О, дьявол... черт те что!

Г о л о с. Он мне велел сказать вам, что будет у Реомюра, в Эскаль, к четырем часам.

М и ш е л ь. К четырем в Эскаль?.. Ладно, хорошо... и спасибо вам...

Кладет трубку, выдвигает ящик стола и роется в нем.

М а н с а р. Ты теряешь время...

Мишель поднимает голову.

М а н с а р. Я деньжищи держу при себе.

Мишель подходит к Мансару.

М и ш е л ь. Дайте вперед хоть десять тысяч франков... ну!

М а н с а р. Нет.

Мишель закуривает сигарету от предыдущей и машет рукой.

М и ш е л ь. Пять тысяч!

М а н с а р. Нет.

М и ш е л ь. Две с половиной.

Мансар улыбается. Мишель отталкивает его и выходит.

Гараж, двор перед дорогой: Мишель нервничает, мы видим его у машины, сняв очки, он кладет их в карманчик куртки. Он не понимает, в чем дело, и что-то бормочет про себя.

М и ш е л ь (*удивленно*). Не заводится! (*Он поднимает капот и зовет.*) Эй, вы там!

Возле сарая в глубине двора Мансар, заложив руки в карманы, расхаживает, следит за Мишелем. Мишель, опустив капот машины, подзывает одного из рабочих, тот идет к нему.

М и ш е л ь. Это вы провод от зажигания выдернули?

Рабочий с секунду колеблется, затем пальцем показывает на Мансара, стоящего в глубине двора спиной к Мишелю. Мишель оборачивается, бросается к Мансару и заталкивает его в сарай.

Сарай. Мишель крепко держит Мансара, пытающегося сопротивляться. Дерутся, их короткий диалог почти невозможно разобрать.

М и ш е л ь. Отдай мне мою машину, сволочь!

М а н с а р. Заплати мне за телефонный разговор.

Мишель наносит ему прямой удар в лицо, потом в живот. Мансар сваливается. Мишель быстро обыскивает его.

---

[45] Забавный момент: на этих календарях август 1962 года, а ведь съемки происходят, как и действие фильма, в 1959 году.

[46] Это слегка измененный голос Жан-Люка Годара.

Мишель. А ты мне... за такси!

Мишель выбегает из сарая. Темнота.

Такси — день

За рулем таксист. Он без пиджака. Впереди улица, движения на ней почти нет.

Мишель. Давайте, гоните, гоните... Жмите, на пешеходов нечего обращать внимания, жмите, это все, чего я прошу. Ну, давайте же, гоните, черт возьми, что мы так тянемся!..

На заднем сиденье — Мишель и Патриция (он в шляпе и в очках, она тоже в темных очках).

Мишель (*он сейчас чуть спокойнее и разговаривает с Патрицией*). Трах!.. Все переднее крыло «сандерберда» искромсано! А мне... ничего! (*Смотрит в окно.*) Взгляни на дом, где я родился.

На экране большой четырехэтажный особняк в шесть окон по фасаду на каждом этаже. Роскошный подъезд.

Мишель. Напротив они построили ужасающе безобразный дом. (*На экране — довольно элегантное современное здание.*) Такие дома страшно портят мне настроение. Красивого перекрестка как не бывало.

Патриция. Надо же!

В руках у Мишеля газета.

Мишель (*беря Патрицию за подбородок*). Да, в красоте я знаю толк! (*Пауза.*) Нет, нет, поедем через Шатле.

Он совершенно невозмутим.

Мишель (*громко*). Если я опоздаю, это из-за тебя.

Патриция (*тоже громко*). Вот уж нет.

Мишель. Давайте-ка, старина, обгоним 403... (*Впереди автомобиль явно никуда не торопится, а рядом «четверка» — «рено» их обгоняет, за «четверкой» следует мотоцикл.*) Да не трогайте вы переключатель скоростей. Ну, что это такое, тащиться за «четверкой»! (*Раздраженно и все время громко.*) Послушайте, вас же какой-то «манюрен»[47] обогнал. Включите свою мигалку, мы поворачиваем налево.

Шофер высовывает руку из окна и поворачивает.

Мишель. Остановите здесь... Я сейчас вернусь.

Шофер. Хорошо, мсье.

Мишель идет по тротуару вперед (звучит джазовая музыка). Прохожих немного, но они есть. Мишель останавливается и о чем-то заговаривает с проституткой, поджидающей клиента. Затем возвращается, садится в такси.

Мишель (*он очень недоволен*). Пять минут назад ушел.

Такси двинулось вперед.

Патриция. Твой друг, который должен тебе деньги?

Мишель. Антонио Берутти... да! Это из-за тебя!.. (*Пауза.*) Теперь все: или пан, или пропал.

Патриция. Почему?

Мишель. Потом объясню. Ну, ну, папаша, не надо тащиться за малолитражкой... Тебе куда теперь надо?

Патриция (*громко*). В «Нью-Йорк Геральд Трибьюн».

Шофер поворачивает голову и смотрит в зеркальце, чтобы получше разглядеть Патрицию.

Мишель. Не вертите головой. Смотрите вперед... (*Пауза.*) И зачем тебе писать эти статьи?

Патриция. Мне затем писать эти статьи, чтобы у меня были деньги и свобода от мужчин. По-моему, у парижанок слишком короткие юбки. Они похожи на шлюх!

Мишель. Ой, я тебя умоляю!.. Зато хочется бежать сзади и делать вот так. (*Он поднимает руки, как будто задирает юбку*).

Патриция. Ты, главное, не стесняйся!

Мишель (*шоферу*). Остановитесь.

Такси паркуется у тротуара. Мишель выходит и бежит за идущей по другой стороне молодой женщиной в белом платье, юбка у нее очень широкая, плиссированная. Подбежав, Мишель сзади задирает ей юбку; крайне изумленная, она оглядывается, тогда Мишель поклоном головы приветствует ее и бежит к такси.

Такси тормозит перед каким-то подъездом. Мишель выходит, обращается к шоферу.

Мишель. Мы вернемся.

Патриция. Я иду с тобой?

Мишель (*беря ее за плечо*). Пошли, давай, быстрее.

Они входят в дом.

Двор дома: Патриция и Мишель бегут через двор. На экране — темнота.

Темный, очень длинный проход, только в глубине брезжит свет: это выход на другую улицу.

Патриция. Мы куда идем?

Мишель. К Елисейским Полям. В Париже все знают этот проход. Ну он и побегает!.. Терпеть

[47] Марка мотороллера.

не могу шоферов такси, которые боятся шины испортить. Знаешь, здесь во время войны гестапо построило стену, чтобы люди не могли выскочить из их лап.

Патриция. А ты знаешь, я все время вспоминаю ту девушку из «Франс-Суар».

Мишель. Какую девушку из «Франс-Суар»?

Патриция. Ну... ту, которая осталась со своим другом на Лазурном Берегу. Ты же сам говорил: все девчонки — какашки!

Мишель. Да... нормальная девчонка — большая редкость.

Патриция. Ты ведь останешься со мной? Я в газету.

Мишель. Нет... я должен дозвониться, потом забежать к своему портному — просто сказать ему «здрасьте», и тогда приду за тобой.

Они подошли к концу длинного прохода, здесь уже светлее — перед ними, за стеклянной дверью,— выход на Елисейские Поля.

Патриция. Хорошо.

Мишель (*он первым перешагивает порог*). Чао, малышка!

Они выходят и идут в разные стороны.

Редакция «Нью-Йорк Геральд Трибьюн»

Двое мужчин что-то обсуждают, один из них — Дуде, второй, похоже,— главный редактор. Они говорят по-английски, затем Дуде оборачивается и видит за окном Патрицию, она входит, улыбаясь, и машет ему рукой. (Слышен обычный редакционный шум: стучат пишущие машинки, телекс, звонит телефон.)

Дуде. Eh, here she is! Peter!.. I'll present you to her[48].

Питер. Wonderful![49]

Патриция проходит мимо человека, лица которого не видно за газетой, и идет к секретарше, та протягивает ей руку (это та самая девушка, которая в начале картины продавала «Нью-Йорк Геральд Трибьюн» на Елисейских Полях; на ней опять рекламная маечка).

Патриция. Добрый вечер, Элен.

Элен. Добрый вечер, Патриция. Ты опаздываешь. Они уже ждут тебя.

Патриция. Oh, sorry![50]

Дуде. Patricia, how is the work?[51]

Патриция. Oh, not too bad. I have to type up my notes now[52].

Дуде представляет Патрицию Питеру.

Дуде. This is our new star-reporter[53].

Слышен гомон голосов.

Патриция. Oh! don't be arrogant![54]

Питер (*пожимая ей руку*). How do you do?[55]

Патриция. How do you do?

На улице стоят инспектор Виталь и его подручный; они подходят ближе к двери, затем жестом Виталь дает понять своему помощнику, что ему следует остаться на улице. Сам он входит в редакцию, идет к секретарше, вынимает газету из кармана. Представляясь Элен, он достает свое удостоверение.

Виталь. Мне нужна мадемуазель Патриция Франкини.

Элен. Она, кажется, там.

Он оборачивается, затем легонько постукивает Патрицию по плечу — она разговаривает с Дуде и Питером и стоит спиной к Виталю.

Виталь (*тихонько показывая свое удостоверение*). Мисс Франкини?

Оба американца отходят.

Дуде (*Патриции*). До скорого!

Она кивает ему головой и идет за инспектором; он прислоняется спиной к окну, за которым его помощник разгуливает взад-вперед по улице.

Виталь. Вы говорите по-французски?

Патриция. Yes![56]

Виталь. Вы знаете этого молодого человека?

Он размахивает перед собой экземпляром газеты «Франс-Суар», где нетрудно разглядеть фотографию Мишеля и набранный огромным шрифтом заголовок:

---

[48] А, вот и она. Питер, я сейчас тебя ей представлю (здесь и далее англ.).

[49] Блестяще!

[50] Ой, как нехорошо!

[51] Патриция, как продвигается работа?

[52] О, неплохо. Сейчас буду перепечатывать свои заметки.

[53] Это наша новая звезда на репортерском небосводе.

[54] Ну, не будьте так надменны.

[55] Здравствуйте.

[56] Да.

«Убийца мотоциклиста Тибо по-прежнему в бегах»

Патриция берет у него газету, заглядывает в нее и отрицательно качает головой.

Патриция. No.

Она снова смотрит на газету и продолжает отрицательно мотать головой.

Виталь. Осторожно, девочка моя... не надо шутить с парижской полицией.

Патриция (*за черными очками совершенно не видно ее глаз*). Ну, да... это Мишель.

Виталь. Мишель Пуакар?

Патриция. Да, я его сначала не узнала. Это очень старая фотография.

Виталь (*отбирает у нее газету*). Сегодня утром вас видели перед этим зданием в обществе Мишеля Пуакара.

Патриция (*похоже, она заметила человека, стоящего на улице*). Кто меня видел?

Виталь. Он был за рулем «форда-сандерберда» 3382—75.

Патриция. Да.

Виталь. Где он сейчас?

Патриция. Я понятия не имею.

Виталь. Осторожно!.. Осторожно, девочка моя!

Патриция. Но правда, я его видела всего пять-шесть раз... (*У нее незажженная сигарета в руке.*) Он... показался мне очень милым... Я не знаю, где он живет... и чем занимается.

Виталь. А знакомы с ним давно?

Патриция. No... Я познакомилась с ним в Ницце три недели назад. Я там была на каникулах. Он сказал, что приехал в Париж, чтобы встретиться с человеком, который должен ему деньги.

Виталь. Кто этот человек?

Патриция (*снимает очки*). Не знаю, какой-то итальянец.

Виталь (*доставая из кармана записную книжку и ручку*). Вы еще увидите этого Пуакара?

Патриция. Может быть. Он иногда звонит мне, чтобы пойти вместе куда-нибудь, вот как сегодня утром. А вообще не знаю!..

Виталь (*он что-то пишет в блокноте*). Так... так... так. У вас есть разрешение на работу?

Патриция. Есть.

Виталь. А неприятностей с паспортом не хотите?

Патриция. Не хочу.

Виталь (*протягивает ей листочек, на котором только что писал*). Так... Тогда позвоните мне, если еще увидите его. Вот мой номер телефона.

Виталь приподнимает шляпу, уходит.

Патриция (*в руках у нее листочек бумаги с номером телефона, она смотрит на него*). Дантон — 01-00.

Улицы Парижа — день

Мишель (в очках, на голове полосатая кепка с козырьком) читает на ходу газету, курит. Вдруг он закрывает лицо газетой и смотрит на противоположную сторону улицы, где возле большого дома, рядом с шикарным подъездом, у маленькой двери стоят два инспектора. Из маленькой двери выходит Патриция (оба инспектора торопливо прячутся в соседнем подъезде), оглядывается по сторонам. Лицо Мишеля до глаз прикрыто газетой. Виталь дает понять знаком своему помощнику, что он должен следить за Патрицией, а сам идет в другую сторону. Мишель наблюдает эту сцену. Патриция осторожно осматривается по сторонам, она делает пальцем знак Мишелю, что за ней следят, сыщик этого не видит. Мишель делает знак Патриции, что все понял. Она идет вперед, за ней — инспектор. Мишель устремляется вслед за ним.

Сквозь витрину магазина на Елисейских Полях мы видим Патрицию, медленно идущую в толпе. Инспектор метрах в четырех идет за ней, за ним на таком же расстоянии — Мишель. Вдоль обочины — масса полицейских, одетых по полной форме: это подготовка к параду, о котором говорили по радио. К площади Звезды едут две группы мотоциклистов. На первых тактах «Марсельезы» камера возвращается к Патриции, она бежит к входу в кинотеатр (это — «Георг V»). Инспектор тоже бежит к кино.

Кинотеатр — помещение

По лестнице Патриция быстро спускается в кинозал. Говорят по-английски — фильм не дублирован. Патриция садится в зрительном зале, затем встает и идет в туалет.

Туалеты: слева — на открытой двери написано: «Для женщин», справа — «Для мужчин». Патриция входит в общий холл, затем открывает в глубине другую дверь, к кабинкам. Входит. Панорамный обзор: мы видим, как появляется инспектор и входит туда, где написано «Для мужчин», идет к писсуарам. Застегиваясь, он выходит и направляется в женский туалет, открывает по очереди все дверцы.

Двор кинотеатра

Патриция вылезает из окна первого этажа и бежит направо. Довольно громко слышен репортаж радиокомментаторов о параде на Елисейских Полях.

Соседняя улица: прижавшись друг к другу, стоят Патриция и Мишель. Он гладит ее по щеке.

Патриция *(нежно высвобождаясь)*. Это ты поэтому сказал: «Или пан или пропал»?

Мишель *(прикуривая сигарету от предыдущей)*. Отчасти!

Патриция. Пойдем смотреть вестерн в «Наполеон»!

Мишель (*обнимая ее за плечи и уводя за собой*). Да, лучше подождать, пока стемнеет.

Снова фасад «Георга V». Как смерч, вылетает инспектор, останавливается, бормочет что-то, смотрит по сторонам. Затемнение.

Кинотеатр «Наполеон» — помещение

Мишель и Патриция лицом к лицу сидят в зале и смотрят друг на друга, целуются, звучит типичная для вестерна киномузыка, с экрана слышны выстрелы.

Голос (*громко*)[57]. Будь начеку, Джессика,
Коли обнимет он,
Жизнь в поцелуях минет,
Покинет, покинет
Тебя покой и сон...

Женщина. Вы делаете ошибку, шериф... «Наша жизнь... как трагическая маска тирана... И мертвое время любовь нашу не оживит...»[58]

Черный экран.

Улица — ночь

Улица Гранд-Арме — фасад кинотеатра «Наполеон». Уже стемнело, и он освещен. На фасаде красуется огромная афиша с портретом главной героини и названием фильма: «Westbound»[59]. Парочка выходит из кинотеатра и проходит перед кафе, Мишель подбрасывает монетку, не успевает ее поймать, она падает, ему приходится нагнуться, чтобы поднять ее. Они идут бок о бок, мимо них проходит молодая женщина.

Мишель. Ишь, какая красотка!.. Привет, малышка!..

Елисейские Поля. Машина останавливается на боковой дорожке возле аптеки (то есть лавочки, где продается все что угодно). Из машины выходит Патриция и идет в аптеку. На фасаде дома — световая газета (это — бегущая строка). Все туже стягивается сеть вокруг Мишеля Пуакара.

Автомобиль «пежо»-403 с открытым верхом едет по Елисейским Полям. Рядом с Мишелем, сидящим за рулем, Патриция читает только что купленную газету.

Мишель. Ну, и что же они там пишут?

Патриция. Сейчас узнаю.

Мишель. Сыщики охотятся за мной. Мудачье. Я один из немногих во Франции людей, кто вполне сносно к ним относится... Патриция, мне так хочется тебя обнять... Ну, поговори со мной.

Патриция. Этого еще не хватало!

Мишель. В чем там дело?

Патриция. Да ты, оказывается, женат.

Мишель. А ну-ка, покажи... (*Он бросает взгляд на газету, потом как-то внутренне собирается и говорит.*) Да, очень давно... Она к тому же чокнутая... (*Он трогается с места.*) И бросила меня... или это я ее бросил... уже не помню...

Патриция. Мишель, я тебя люблю, страшно люблю.

Мишель. А как тебе нравится ездить в краденых автомобилях? Мне сначала было страшно.

Патриция. А как полиция узнала, что я с вами знакома?

Мишель. Кто-то видел нас вместе и донес.

Патриция. Это очень нехорошо.

Мишель. Что нехорошо?

Патриция. Доносить нехорошо, я считаю, что это очень плохо.

---

[57] Голос принадлежит Годару, он читает отрывок из поэмы Луи Арагона.

[58] Цитируется стихотворение Г. Аполлинера «Охотничий рог».

[59] Название фильма переводится примерно как «Путь на запад».

Мишель. Да нет, это нормально. Доносчики доносят. Грабители грабят. Убийцы убивают. Влюбленные любят друг друга. (*Пауза.*) Посмотри, как хороша площадь Согласия.

Патриция. Да... и при этом освещении все становится каким-то таинственным.

Мишель. Знаешь, я делаю глупость, разъезжая так долго на этом «403». Надо менять.

Патриция. Что надо?

Мишель. Нам надо поменять машину.

Улица, ночь, фасад большой станции обслуживания автомобилей, там же многоэтажный гараж, точнее, «паркинг» — автостоянка, работающая всю ночь. «403» делает поворот. Сторож освобождает проезд. «403» поднимается на верхний этаж гаража.

Верхний этаж гаража. Из «пежо» выходят Мишель и Патриция.

Патриция (*показывая пальцем в угол*). Мы крадем «кадиллак»?

Мишель. Да?.. Ну, давай!

Они быстро идут к роскошному белому «кадиллаку» с открытым верхом.

Мишель (*громко восклицает*). «Кадиллак Эльдорадо»!..

Патриция. А ключи?

Мишель (*оказываясь на заднем сиденье*). Ты поведешь машину, а я спрячусь. В этом гараже ключи обычно оставляют в машинах.

Он сидит сзади, она садится за руль, смотрит на приборную доску и нажимает какую-то кнопку. Начинают работать «дворники», она останавливает их, включает зажигание.

Патриция. Что мне сказать этому типу, там, внизу?

Мишель. Скажешь ему «Всего доброго». Скажи это по-английски, тогда он и не осмелится ничего спросить. Французы вообще-то всегда трусят.

Патриция. Что значит трусят?

Мишель. Боятся. А ты боишься?

Патриция. Теперь уже поздно бояться.

Звучит лейтмотив фильма. Машина спускается вниз и тормозит перед решеткой, преграждающей выезд из гаража.

Патриция (*сторожу*). Good night![60].

Сторож. Всего доброго, мадам.

Проход открывается, машина выезжает.

Бульвар Сен-Жермен, ночь: большой дом освещен множеством неоновых огней, в том числе мелькает и бегущая строка: *«Париж. Арест Мишеля Пуакара неизбежен».*

Патриция ведет «кадиллак», рядом сидит Мишель. Они подъезжают к кафе «Руаяль Сен-Жермен».

Мишель. Мне позарез нужно найти Антонио. Прямо тошно, как только кого-нибудь здесь ищешь, его нет.

Машина едет дальше. Мишель вдруг пригибается, пытается спрятаться.

Мишель. Ой!.. там...

На тротуаре стоит молодая женщина-брюнетка[61]. Она читает газету и очень удивленно смотрит в сторону машины.

Девушка (*она поражена*). Мишель!

Патриция. Кто это?

Мишель. Жми, лапушка!

Патриция (*набирая скорость, громко*). А что такое лапушка?

Перекресток Мабийон. Перед кафе «Ла Пергола»[62] только что припарковался «кадиллак», у которого автоматически опускается капот. Патриция выходит из машины.

Кафе «Ла Пергола»

Обычный шум, слышна музыка, клиенты входят и выходят, кто-то выпивает, ест за столиками. Входит Мишель, за ним — Патриция.

Лицом к нам стоит мужчина, это управляющий кафе Габи.

---

[60] Спокойной ночи.

[61] Похоже, что та самая брюнетка, к которой заходил Мишель в начале фильма и у которой он стащил деньги.

[62] Беседка (*фр.*).

Мишель. Ты Антонио не видел?
Габи. Отвечу, если позволишь поцеловать малышку.
Патриции это показалось забавным, она смотрит на Мишеля.
Мишель. Это от меня не зависит... Это дело ее.
Патриция улыбается Габи, он наклоняется, целует ее.
Габи. Они пошли на Монпарнас с Карлом.

Бульвар Монпарнас — ночь

«Кадиллак» только что остановился у тротуара.
Мишель. Эй...Карл!
Терраса кафе. За одним из столиков четверо мужчин что-то оживленно обсуждают. Один из них встает и идет к машине. На ходу, несмотря на полутьму, он надевает темные очки.
Карл. Как дела?
Патриция осталась в автомобиле, на переднем сиденье, а Мишель, занявший после «Перголы» место за рулем, вышел из кафе и теперь стоит за машиной, лицом к Карлу.
Мишель. Все то же!.. Антонио не с тобой?.. Габи сказал мне, что вы заходили в «Перголу».
Карл (*показывая пальцем*). Да, он здесь, в «Селекте»... Смотри-ка, а вот и он сам.
Перекресток, ярко освещенный неоновыми вывесками двух кафе: «Селект» и «Космос». Патриция и Мишель выходят из машины.
Патриция. Это кто?
Мишель. Кто? Антонио?
Патриция. Нет... вот этот человек...
Карл подходит. Мишель знакомит его с Патрицией.
Мишель. Патриция Франкини — Карл Зюбарт.
Патриция и Карл протягивают друг другу руки.
Карл (*Мишелю*). Ну-ка, покажи свои носки. (*Опускает глаза.*) Ты носишь шелковые носки с твидовой курточкой?
Мишель. Да, я люблю шелк.
Карл. Хорошо, но тогда не носи твид.
Мишель (*делает знак рукой*). Эй... Беррути!
Беррути появляется с красивой девушкой (он в тенниске, на груди висит фотоаппарат).
Беррути (*он явно рад видеть Мишеля*). Привет, amigo!
Мишель. Привет, сынок!
Карл (*вежливо откланиваясь*). Я оставляю вас.
Беррути. До скорого.
Патриция очень внимательно смотрит на всех по очереди.
Беррути. Ладно... так ты хотел видеть меня. Мне сказали, что ты много раз звонил.
Мишель. Я в полном дерьме.
Беррути. В чем дело?
Мишель. Черт те что!
Беррути (*разворачивает газету, которую передал ему Мишель, и возвращает ему*). Да, дрянь дело. Десять минут у тебя есть?
Мишель. Есть.
Беррути (*девушке*). Смотри... видишь?... это он.
Девушка. И что я ему скажу?
Беррути. Что хочешь... Неважно что.
Мишель закуривает сигарету от предыдущей.
Беррути (*Мишелю*). Еще две минуты, и я освобожусь. (*Уходит.*)
Патриция. А что они делают?
Мишель. Антонио собирается сфотографировать этого типа в момент, когда она его поцелует.
Патриция (*наивно*). Зачем?
Мишель. Ну, чтобы шантажировать, конечно!
Девушка целует в губы одного из посетителей кафе, сидящего на террасе. Профиль Беррути, снимающего этот поцелуй (из его кармана торчит итальянская газета «Иль джорно»). Патриция улыбается. Беррути делает знак девушке, что он сделал снимок.
Беррути. Вот и все!
Патриция (*извиняясь, выходит*). Я сейчас.
Беррути. Что это за мышка?
Мишель. Я и так в полном дерьме, а тут еще и влюбился по уши.
Беррути. Козел!
Терраса кафе, Патриция присела за столик, где ужинает Дуде с друзьями.
Дуде (*громко, по-английски*). Вот сюрприз... Патриция!
Патриция обеспокоена воем сирены проезжающей мимо полицейской машины.

Дуде. Патриция, how did you meet Carl?[63].

Патриция. What exactly? You won't believe me: no matter what I tell you, you won't believe me. You know, you don't want to hear the truth. You think I'm lying.[64].

Дуде. You are[65].

Патриция. I love you[66].

Патриция оборачивается к Мишелю и посылает ему воздушный поцелуй. Мишель (без кепки и без очков) проводит большим пальцем по губам, закуривает[67].

Беррути. Один миллион, три... я могу это сделать... Может, завтра!.. А в каком банке?

Мишель. Б.Н.К.И.[68].

Беррути с фотоаппаратом, Мишель снова в кепке и очках. Не выпуская сигареты изо рта, он достает из кармана чек, протягивает его Беррути. Тот мельком взглядывает на него, Патриция появляется рядом с ними.

Патриция (*Мишелю*). Что мы будем делать?

Мишель. Не знаю.

Беррути. Куда я могу завтра тебе позвонить?

Мишель. Не знаю... Отели забиты этими идиотами-туристами. Не знаю, куда и деваться.

Патриция. На Монмартр!.. У моей подруги большая квартира.

Мишель (*одновременно с Патрицией*). Все отели под наблюдением.

Беррути. Нет, на Монмартр нельзя.

Патриция (*удивленно*). Почему?

Беррути (*улыбаясь*). Нам случалось проводить ночи на Монмартре, детка... (*Мишелю.*) Нет, иди к шведке Зюбарта.

Мишель. Она по-прежнему живет на Кампань-Премьер?

Беррути. Да.

Мишель. Позвони мне завтра туда.

Каждый из них поднимает вверх правую руку, стоя лицом друг к другу, со звонким хлопком они соединяют их.

Мишель. Ну, давай... Привет,amigo!

Беррути. Привет!

Мишель и Патриция отъезжают.

Однокомнатная квартира шведки

Высокая брюнетка в шортах и белом свитере открывает дверь. Мишель и Патриция входят.

Мишель. Я от Антонио. Он сказал мне, что я могу здесь переночевать.

Девушка. Да, пожалуйста... (*Закрывая за ними дверь.*) Садитесь здесь, пожалуйста... Я освобожусь через пять минут.

Комната очень просторная: с одной стороны — это жилая комната, другая сторона приспособлена для фотосъемок: угол завален юпитерами и другими осветительными приборами. Шведка оставляет Мишеля и Патрицию в жилой части комнаты, а сама идет позировать, фотограф делает еще множество снимков.

Фотограф. О'кей... о'кей...

Шведка принимает невероятно изощренную позу.

Фотограф (*громко*). Улыбайся... (*Она улыбается.*)

Патриция и Мишель сидят рядом, прислонившись к книжному шкафу; она без очков, он с непокрытой головой — кепка на коленях. Очки он не снял. Вместе с Патрицией они листают какой-то журнал. Шведка, окруженная юпитерами, в новом костюме.

Мишель. Ты бы могла быть фотомоделью... это очень прилично оплачивается.

Патриция (*довольно тихо*). О, нет!.. Это нужно со всеми спать...

Мишель. Ого!

Мишель обнимает Патрицию за шею. (Звучит лейтмотив фильма.)

Патриция. Я думаю кое о чем.

Мишель. О чем?

Патриция. Я сомневаюсь.

Мишель. Насчет чего?

Патриция. Не знаю... Если бы не это, я бы не сомневалась.

---

[63] Как ты познакомилась с Карлом?

[64] Как именно? Ты мне не поверишь; что бы я тебе ни сказала, не поверишь. Сам знаешь, правды ты слышать не желаешь. Думаешь, что я вру.

[65] Врешь.

[66] Я люблю тебя.

[67] С этой минуты можно заметить, что лицо Мишеля немного меняется, до конца фильма он будет более серьезным и мрачным.

[68] Один из крупных национальных банков B.N.C.I.

Долгая пауза. Шведка танцует в купальнике.

Мишель. А твой журналист... Ты его бросила, значит?

Патриция смотрит на Мишеля.

Мишель. А почему ты с ним поздоровалась?

Мишель смотрит на Патрицию: в его темных очках нет левого стекла.

Патриция. Я хотела знать наверняка, что больше в него не влюблена.

Мишель. Ты усложняешь себе жизнь, детка.

Шведка. Все, конец! (*Фотографу.*) Ты меня подвезешь на Елисейские Поля?

Фотограф. Хорошо.

Шведка. До свидания!

Мишель. До свидания!

Они выходят. Мишель бродит по комнате, затем опирается спиной о большой стол. Патриция с пластинкой в руке идет к проигрывателю, ставит его на стол.

Мишель. Что это за пластинка?

Патриция. Концерт для кларнета Моцарта. Тебе это не нравится?

Мишель. Нет, это я очень люблю. (*Звучит музыка.*)

Патриция. Мне казалось, что ты не любишь музыки.

Мишель. Я только эту и люблю. Мой отец был кларнетистом.

Патриция. Да, надо же!

На экране — белая обложка книги издательства «Галлимар» — серия «Новый французский роман»: *Морис Сакс, «Абракадабра».*

Мишель. Да... отец был гений кларнета.

Книга обернута красной бумажной лентой: *«Мы все — покойники в отпуске». Ленин.*

Патриция. Будем спать.

Мишель. Да.

Патриция (*улыбается*). Сон — это грустно. Мы вынуждены разлуча...

Мишель. ...ться!

Патриция (*улыбаясь*). Разлучаться!.. Говорят: спать вместе, но это неверно.

Затемнение. Звучит музыка.

Занавеска, похожая на занавес, прямо как в маленьком театре.

Мишель. Патриция!

Занавеска открывается, за ней (на самом деле это — лоджия) Патриция в своем полосатом платье.

Патриция. Что случилось?

Мишель сидит в рубашке, без брюк, ноги (в туфлях) на столе. На голове кепка, он курит, собирается звонить.

Мишель. Ничего.

Патриция в лоджии берет на комоде часы и пояс.

Мишель. Патриция, иди сюда!

Патриция. Что?

Она поднимается (в лоджию ведут ступеньки), на ходу застегивая на талии поясок. Мишель залезает в карман курточки, висящей на спинке стула, дает Патриции мелочь.

Мишель. Купи «Франс-Суар» и бутылку молока.

Патриция. О'кей.

По радио передают новости.

Радио. Советская делегация своей, что называется, «твердой позицией» произвела настоящую сенсацию. Никто не имеет права... (*Продолжения не слышно.*)

Пока говорит диктор, Патриция достает из сумочки листок бумаги, следя, чтобы Мишель не обернулся, затем берет кофту.

Мишель. Который час?

Патриция. Пять часов.

Мишель (*с раздражением бросая телефонную трубку*). Занято без конца!

Патриция открывает дверь, на минуту замирает и снова возвращается.

Патриция. Мишель!

Мишель (*он снова звонит*). Что?

Патриция. Ничего.

Мишель. «Франс-Суар»!

Патриция. Я просто смотрю на тебя.

Улица Кампань-Премьер — день

Патриция на улице: она идет, читая газету. Проходит перед цветочным магазином, затем перед киоском, где продают билеты национальной лотереи. Рядом с продавщицей — плакат: «Пятница — счастливый день».

Продавщица. Счастливый день! Счастливый день! Испытайте свое счастье! Купите лотерейный билет.

Затемнение.

Кафе

Патриция входит и садится у стойки на табурет, она в угнетенном состоянии. Бармен склоняется к ней.

Патриция. Виски!

Бармен. У меня нет.

Патриция. Тогда кофе.

Бармен идет готовить кофе. Звучит музыка. Перед Патрицией (она сидит на том же месте) теперь стоит телефон. Она берет трубку и с некоторыми колебаниями набирает номер. Приготовленный кофе дымится перед ней.

Патриция. Алло. Дантон ноль один — ноль ноль... Инспектора Виталя, пожалуйста. (*Она держит трубку перед собой, молчит, через минуту берет себя в руки.*) Алло. Это Патриция Франкини... Вы знаете... человек, которого вы разыскиваете... Я только что видела его... Он на улице Премьер-Кампань... Да, Кампань-Премьер, одиннадцать... Алло,.. Алло...

Музыка обрывается. Патриция, понимая, что трубку повесили, сама кладет ее, берет газету и выходит. Сквозь стекло видно, как она бежит через улицу.

Однокомнатная квартира шведки

Мишель в страшно удрученном состоянии сидит, обхватив голову руками, за столом возле работающего проигрывателя. Все еще звучит Моцарт. В дверях появляется Патриция, она подходит к Мишелю, кладет перед ним газету, потом отходит от него, снимает кофточку; он тут же поднимает голову, берет газету, разворачивает. Патриция относит кофту, возвращается к Мишелю: он, стоя, пьет молоко прямо из бутылки. Через минуту он передает бутылку Патриции (звучит Моцарт).

Мишель. Ты будешь?

Патриция. Нет, спасибо.

Мишель. Антонио зайдет через пятнадцать минут. Он только что звонил. (*Подходит к Патриции и треплет ее по голове.*) Мы уезжаем в Италию, девочка моя!

Он ходит по комнате и пьет молоко из бутылки.

Патриция. Я не могу уехать.

Он обходит колонну, отделяющую «жилую комнату» от «фотостудии», и, подойдя к Патриции, поднимает вверх руку.

Мишель. Нет, можешь!.. Я увезу тебя!.. Беррути дает мне свою спортиную «симку», мотор Амадео Гордини!..

Патриция (*спиной опирается о колонну рядом с ним и поднимает ногу*). Мишель, я позвонила в полицию... Я сказала, что ты здесь.

Потрясенный услышанным, Мишель легонько встряхивает Патрицию.

Мишель. Ты что, чокнутая?.. Что-нибудь не так, а?

Патриция. Нет, нет, все очень хорошо.

Зажигает один из юпитеров, освещает свое лицо, гасит юпитер.

Патриция. Да нет... все плохо.

Она оборачивается к нему. Он пьет молоко.

Патриция. Я больше не хочу ехать с тобой.

Мишель. Я знал это.

Патриция, продолжая разговаривать с Мишелем, ходит по комнате, оказываясь то в темноте — в «фотоателье», то на ярком солнце, подходя к Мишелю.

Патриция. Ну, не знаю.

Мишель. Когда мы разговаривали с тобой, каждый говорил о себе...

Патриция. Я понимаю, что я дура.

Мишель. ...тогда как ты должна была говорить обо мне, а я — о тебе[69]...

Патриция обходит колонну (там темно) и подходит к Мишелю (где светло).

Патриция. Я не хочу быть в тебя влюбленной. Поэтому я и позвонила в полицию. Я осталась с тобой, чтобы убедиться, что я действительно в тебя влюблена... То есть, что я в тебя не влюблена... И раз я так плохо поступаю с тобой, это доказывает, что я в тебя не влюблена.

Она подходит к Мишелю, возле него — проигрыватель, на нем по-прежнему вертится пластинка Моцарта. Он резко выключает звук.

[69] Эту фразу едва удается расслышать, Мишель произносит ее одновременно с Патрицией

Мишель. Повтори, что ты сказала!

Патриция (*немного отступая назад*). И раз я так плохо поступаю с тобой... это доказывает, что я в тебя не влюблена.

Мишель (*закуривая*). Говорят, что счастливой любви не бывает, а оказывается, все наоборот.

Патриция. Если бы я любила тебя...

Мишель (*одновременно с ней*). Ты думала об этом.

Патриция. О... это слишком сложно.

Мишель. Наоборот. Несчастливой любви не бывает.

Патриция. Я хочу, чтобы от меня отстали.

Мишель (*одновременно с ней*). Я не верю в независимость, но я независим.

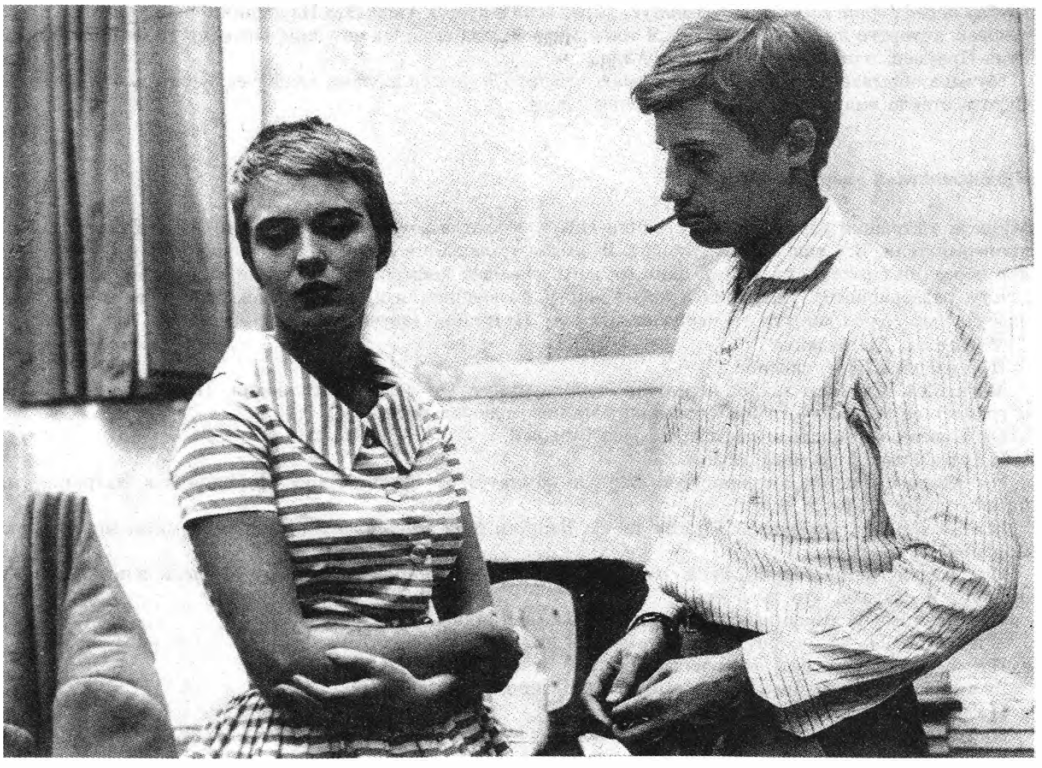
Патриция. А может быть, ты меня любишь?

Мишель. Ты сама именно так и считаешь. Ты ошибаешься.

Она еще раз обходит колонну и выходит из полутьмы.

Патриция. Вот поэтому я тебя и выдала.

Мишель. А я все равно беру верх.



Мишель: «Ты чокнутая! И рассуждения у тебя никуда не годные!..»

Патриция. Но теперь ты будешь вынужден уйти.

Он устало смотрит на нее.

Мишель. Ты чокнутая! И рассуждения у тебя никуда не годные!..

Потрепав ее по голове, Мишель закуривает, потом заправляет рубашку в брюки.

Патриция. Ты дурак!

Мишель. Это как девицы, которые спят со всеми на свете... и не хотят спать с единственным мужчиной, который их любит, под тем предлогом, что они спали со всеми на свете. (*Ходя по комнате, он застегивает пуговицы на рубашке.*)

Пауза.

Патриция. Почему ты больше не говоришь?

Он ходит, воздевая руки к небу и пожимая плечами.

Патриция. Я спала со многими. Не надо (*он заходит в ту часть комнаты, где темно*) на меня рассчитывать. (*Он выходит на свет.*) Ну, уходи же, Мишель, чего ты ждешь?

Мишель. Нет, я остаюсь; я человек пропащий... И в любом случае, мне очень хочется в тюрьму.

Патриция. Ты сумасшедший.

Мишель с грустью смотрит на Патрицию, курит.

Мишель. Да. Никто не будет разговаривать со мной. (*Он поднимает глаза вверх.*) Буду смотреть на стены.

Патриция. Видишь, ты говорил...

Мишель (*жестко обрывает ее*). Тьфу, черт. Беррути!

Он резко поворачивается и несется к двери.

Улица Кампань-Премьер — день

Возле входной двери дома стоит «кадиллак». Мишель (он без пиджака и в очках) делает знак — машина с открытым верхом (спортивный вариант «симки») подъезжает к нему.

Мишель. Беррути!

Виталь, выбросив руку вперед, стреляет

Беррути (*не останавливаясь*). Salut, amigo, подожди-ка... подожди... сейчас я поставлю машину.

Мишель бежит за автомобилем. Беррути паркуется у тротуара, Мишель подскакивает к нему, и Беррути мгновенно протягивает ему портфель.

Мишель (*залпом*). Мотай отсюда, через пять минут здесь будут полицейские.

Беррути. Так возьми же свои деньги.

Он отдает Мишелю портфель и только теперь осознает то, что только что услышал. Сидит в машине.

Мишель (*нервно*). Мотай отсюда, американочка выдала меня.

Беррути (*взяв его за руку*). Вот гадина... Так давай, давай, садись!

Мишель. Нет, я остаюсь. А ты сматывайся.

Беррути. Не валяй дурака. (*Открывает дверцу.*) Залезай сюда.

Мишель. Нет, я остаюсь... Угу!.. Да, хватит с меня... я устал... хочу спать.

Беррути. Ты совсем спятил!.. Ну, давай же, садись!

Мишель. Нет. На полицию я плевать хотел... Голову я свою спасу. (*Смотрит вдаль.*) Что меня сейчас бесит, так это, что я не должен думать о ней, а у меня это не получается.

Беррути. Хочешь мой пистолет?

Беррути достает кольт, протягивает его Мишелю.

Мишель (*отказываясь брать оружие*). Нет.

Беррути (*настойчиво*). Говорю тебе, не валяй дурака.

Мишель (*бросая оружие на заднее сиденье автомобиля*). Мотай отсюда.

Отходит от машины.

Улица: черный «пежо»-403 приближается и тормозит на середине улицы, перед «кадиллаком». Беррути берет свой пистолет с заднего сиденья. Открываются дверцы «пежо» — выходят два инспектора, один из них — Виталь. У него в руке револьвер, у другого инспектора — автомат. На заднем сиденье встает еще один инспектор, и тоже с оружием в руках. Беррути бросает куда-то вперед свой кольт. Мишель спокойно идет с портфелем в руке. Оружие падает к его ногам. Он нагибается, поднимает его и оборачивается к Беррути. Беррути отъезжает. Мишель распрямляется с оружием в руке. Виталь, выбросив руку вперед, стреляет. На экране улица, как ее видят полицейские: несколько зевак у своих дверей и машины, припаркованные вдоль обоих тротуаров. По середине улицы с трудом бежит Мишель, в конце ее машина Беррути заворачивает за угол и исчезает. Звучит лейтмотив фильма. Мишель бежит, ковыляя и держась рукой за бок, там, куда его ранили. В безумной попытке бежать

Растягивается поперек улицы

Мишеля заносит из стороны в сторону, и он хватается за машины, то у правого тротуара (это — «четверка»), то у левого (это — грузовик). Лицом к нам бежит Патриция. На улице слегка стемнело. Мишель бежит, спотыкается, встает на колено, снова делает над собой усилие, опять бежит в конец улицы, не останавливаясь, но хватаясь за стоящие у тротуаров машины (малолитражка, «ситроэн», «дофин рено», «панхард»). Его движения становятся все более резкими, похожими на движения кукол, которых дергают за веревки, ноги его подгибаются, боль, должно быть, стала еще сильнее, потому что теперь он уже двумя руками держится за бок. Добравшись до последнего дома на улице, он на последнем дыхании растягивается поперек улицы.

Лицом к нам еще быстрее бежит Патриция. Мишель лежит на спине — он в темных очках, курит, то есть с невероятным усилием делает последнюю затяжку. В кадре появляются мужские ноги, затем ноги Патриции, мы узнаем их по краю ее полосатого платья. Крупный план Патриции, она стоит, левой рукой скрывая часть лица, медленно отнимает руку, смотрит вниз. Мишель (без очков) смотрит на Патрицию, с усилием широко раскрывает рот... и гримасничает, повторяя те самые гримасы, которые делал в ванной у Патриции.

Мишель. Дело и правда дрянь.

Мишель проводит рукой по лицу, дотягивается до глаз, и сам закрывает их. Голова его бессильно падает набок.

Патриция. Что он сказал?

Виталь. Он сказал, вы и правда дрянь.

Она поворачивается, смотрит на Виталя, затем поворачивается к нам и, потирая губу большим пальцем, спрашивает.

Патриция. А что такое «дрянь»?

Звучит лейтмотив фильма (мелодию ведет только фортепиано). Крупным планом — лицо Патриции. Она отворачивается. Перебивка. Черный экран, и затем — слово «Конец».

Перевод с французского Татьяны Ворсановой

Годар о Годаре

Я — кинорежиссер, подобно тому, как другие — негры или евреи...

Три четверти того, что я написал, я повторил бы и сегодня, но по-другому. Начинал бы я фразу точно так же, но завершал иначе. Или наоборот.
1978

Что такое кино?

1952. На вопрос: «Что такое кино?» я отвечаю: прежде всего выражение прекрасных чувств.

1959. «Ты обязательно хочешь заниматься кино? Тебе придется переспать с двенадцатью тысячами других парней. И кроме того, зачем вообще заниматься кино? Я нахожу это бесчестным, бесчестным и устаревшим. Это так! Что такое кино? Огромная голова гримасничает в маленьком зале. Надо быть полным идиотом, чтобы любить это! Да нет же! Я знаю, что говорю! Кино — иллюзорное искусство. Роман, картина, еще куда ни шло! Но только не кино». (Эти слова произносит герой Жан-Поля Бельмондо голосом Жан-Люка Годара в короткометражном фильме «Шарлотта и ее Жюль»).

1960. Кино — это правда двадцать четыре раза в секунду (из фильма «Маленький солдат»).

1962. Фильм — как интимный дневник, записная книжка или монолог человека, который хочет оправдаться перед чуть ли не обвиняющей его камерой, как перед адвокатом или психиатром.

Кино — единственное искусство, которое, как сказал Кокто (кажется, в «Орфее»), «снимает смерть за работой». Снимает человека, а он в это время старится и умирает.

1975. Кино — это потребность в общении с людьми, которых не видишь. Кино — лишь средство коммуникации. Кусок пленки, видеофильм или электрическая волна — это кусок человеческого существа в определенной форме.

1980. Я ни с кем не разговариваю и, если бы не задавал вопросы актерам, был бы слишком одинок.

В общем-то кино мне нравится. Оно дает возможность говорить с людьми.

Кино — это детство искусства. Другие виды искусства — зрелый возраст. А кино продолжает их речь, но на народном, на детском уровне. Поэтому кино — демократическое искусство, в то время как музыка и живопись всегда были очень элитарны. Даже когда Моцарт вдохновлялся деревенским оркестром, он делал это для принца. А кино принесло силу Моцарта и Пикассо и в Гималаи, и в швейцарскую деревню.

История кино, над которой я работаю, будет, скорее всего, историей открытия неведомого континента, и этот континент — монтаж.

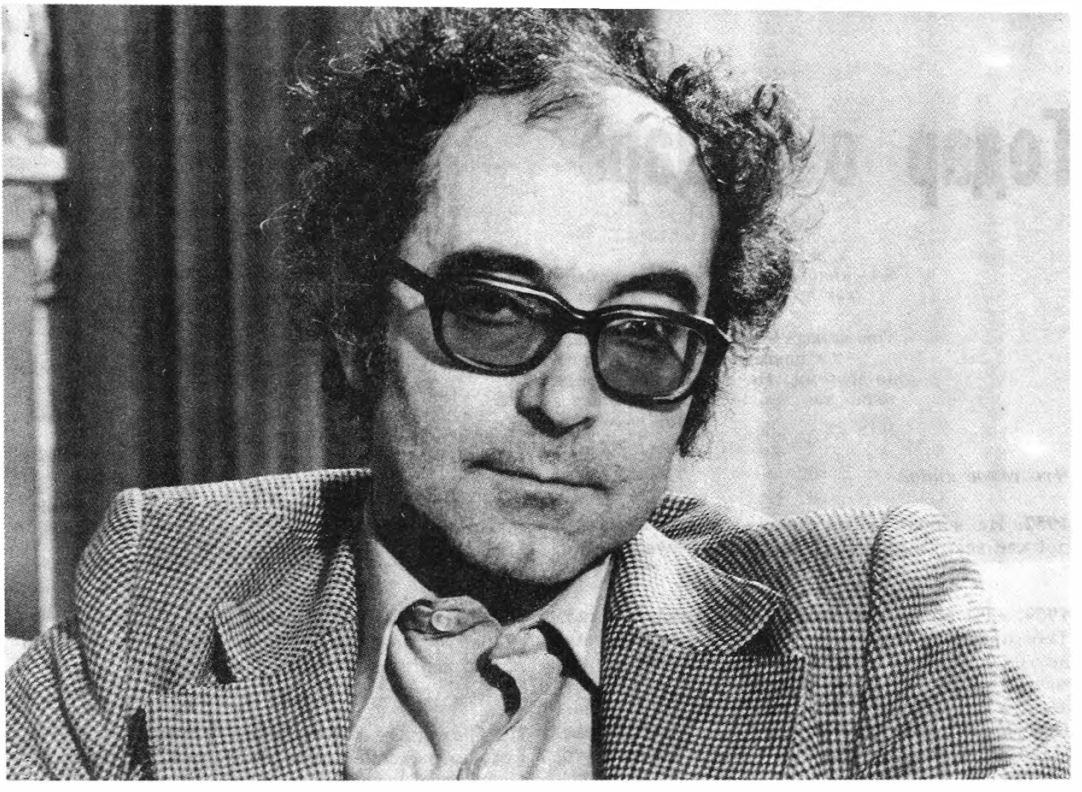
Изображение тесно связано с правосудием. Потому что изображение — это доказательство. Кино дает каждому материальное доказательство происходящего.

По-моему, кино — это Эвридика. Эвридика сказала Орфею: «Не оборачивайся». А Орфей оборачивается, Орфей — это литература, которая убивает Эвридику. И всю оставшуюся жизнь зарабатывает бабки, публикуя книгу о смерти Эвридики.

Друзья иногда говорят мне: послушай, все-таки кино это не жизнь... Но кино может порой подменить ее, как фотография, как воспоминание. Кроме того я не делаю такого уж большого различия между фильмами и жизнью. Я сказал бы даже, что фильмы помогают мне жить...

Я не знаю, зачем люди делают кино, может быть, чтобы зарабатывать на жизнь, но тогда почему они занимаются именно этим видом искусства? Для себя лично я нашел объяснение: я делаю фильмы, чтобы показывать собственное изображение.

Поскольку кино — это место, специально отведенное для тех, у кого нет сил ничего не делать, люди снимают фильмы. А снимают они их, потому что заниматься этим делом можно чуть ли не в одиночку, делать там все равно практически нечего и вдобавок полно козлов отпущения. Всегда можно сказать: банкиры не захотели, чтобы я



Жан-Люк Годар

закончил сценарий, или Метро (Голдвин—Майер) потребовало купюр...

1981. У меня нет философии, сейчас нет. Для меня делать фильм означает быть сыщиком, адвокатом, судьей или прокурором, который приносит в суд доказательства и пытается разобраться, что же это такое.

1983. Когда я был молод, я верил, что кино вечно, но только потому, что считал вечным себя.

1984. Кино — это документальное кино. Предмет и имя — это документальное кино и художественное. В кинематографе эти вещи называют так.

1985. Кино — как хранилище страдания. Мне кажется, что это хорошая мысль. Я применяю ее к себе самому, но говорю при этом: я не должен пережимать. По своему воспитанию я должен обладать выраженным вкусом к страданию. Мне только не надо пережимать, слишком сильно страдать, цепляться за идею, за любовь. Все должно совершаться более ответственно и сурово.

Годар классифицирует режиссеров

1958. Уже были театр (Гриффит), поэзия (Мурнау), живопись (Росселлини), танец (Эйзенштейн), музыка (Ренуар). Отныне существует кино. Кино — это Николас Рей.

Есть, грубо говоря, два типа режиссеров. Те, кто идет по улице, опустив голову, и те, кто идет с высоко поднятой головой. Первым, чтоб увидеть, что происходит вокруг, приходится часто и внезапно поднимать голову, поворачивать ее то направо, то налево, охватывая серией взглядов открывающееся пространство. Они видят. Вторые не видят ничего, они смотрят, концентрируя внимание на определенной точке, которая их интересует. У первых в их фильмах кадры будут воздушными, текучими (Росселлини), у вторых — выверенными до миллиметра (Хичкок). У первых мы обнаружим, конечно, несвязную, но ужасно чувствительную к искушению случайностью раскадровку (Орсон Уэллс), а у вторых — движения камеры, не только отличающиеся невероятной точностью на съемочной площадке, но и обладающие собственной абстрактной ценностью движения в пространстве (Ланг). Бергман относится к первой группе, к свободному кино. Висконти — ко второй, к строгому кино.

1962. Есть два больших класса режиссеров. Эйзенштейну и Хичкоку близки те, кто самым подробным образом сочиняет свой фильм. Они знают, чего хотят, у них все уже готово в голове, они все записывают. (...) Другие, вроде Руша, не очень-то представляют себе, что они будут делать. Они ищут. Фильм и есть этот поиск. Они знают, что куда-то придут, что у них есть все возможности для этого, но куда именно? Режиссеры первого типа создают фильмы-окружности, второго — фильмы — прямые линии...

1964. Есть несколько способов делать фильм. Как Жан Ренуар и Робер Брессон, которые создают музыку. Как Сергей Эйзенштейн, который создает живопись. Как Штрогейм, который писал говорящие романы в эпоху немого кино. Как Ален Рене, который ваяет скульптуру. И как Сократ, я хочу сказать — Росселлини, который просто-напросто философствует. В общем кино может быть одновременно всем сразу: и судьей, и стороной, участвующей в процессе. Разногласия часто возникают, потому что эту истину забывают. Ренуара, например, упрекают в том, что он плохой живописец, хотя никто не скажет подобного о Моцарте. Рене упрекают в том, что он плохой романист, хотя никому не придет в голову сказать такое о Джакометти. В общем, путают часть и целое, отвергая их право взаимоисключать друг друга и принадлежать друг другу. Здесь-то и начинается драма. Кино каталогизируют или как целое, или как часть. Если вы делаете вестерн — никакой психологии. Если вы делаете фильм о любви, то ни в коем случае в нем не должно быть никаких преследований и драк. Если вы снимаете комедию нравов — никакой интриги. А если уж есть интрига — тогда никаких характеров. А значит, горе мне, потому что я только что снял «Замужнюю женщину», где субъекты рассматриваются как объекты, преследования на такси чередуются с этнологическими интервью, где зрелище жизни смешано с ее анализом, в общем фильм, в котором кино резвится, свободное и счастливое оттого, что оно есть лишь то, что оно есть.

Кино — это Хичкок

Став кинорежиссером, Жан-Люк Годар все меньше и меньше писал о чужих фильмах. Еще в 1962 году он утверждал: «Говорят, теперь мы не можем больше писать о коллегах. Конечно, очень трудно пить с кем-то кофе, если днем придется написать, что он сделал идиотский фильм. Но в «Кайе» отличительной особенностью всегда была необъективность восторженной критики. О фильме писал тот, кому он нравился. Если фильм не нравился, то никто не тратил силы на то, чтобы поносить его. Надо лишь придерживаться этого принципа, вот и все...» Тем не менее, с 1964 года он посвятил коллегам только два текста, два некролога — Франсуа Трюффо и Альфреду Хичкоку. Потому что для всей «новой волны» имя «Хичкок» было и остается синонимом слова «кино».

Из интервью газете «Либерасьон» «Альфред Хичкок умер», 2 мая 1980 года.

Хичкок был ясновидящим, он видел фильмы, прежде чем придумывать их...

Хичкок вернул людям — публике и критике — всю мощь кадра и последовательности кадров. Люди были рады обнаружить, благодаря Хичкоку, что кино все еще обладает ни с чем не сравнимой мощью.

Хичкок был единственным, кто мог повергнуть в трепет тысячу человек, не говоря им, как Гитлер: «Я вас уничтожу», но просто показывая вереницу бутылок бордо. Никому не удавалось подобное. Только великим живописцам, например, Тинторетто.

Очень уродливый человек, он снимал самых красивых женщин кинематографа. Я думаю, он делал это, потому что любил публику. Когда красивую женщину снимает Вадим, публика в тот или иной момент испытывает фрустрацию, потому что знает, что Вадим спит с ней. А что касается Хичкока, можно было быть уверенным, что он не тискает Грейс Келли. Альфред Хичкок — единственный проклятый поэт, который имел огромный коммерческий успех, виллу в Голливуде, которому не надо было уезжать в Абиссинию и которому никто не мешал делать кино, как Сталин мешал Эйзенштейну.

Невозможные и невыносимые фильмы, которые Годар никогда не сделает

1963. Вот, например, концлагеря. Единственный истинный фильм о них, который никогда не был и не будет снят, потому что он был бы невыносим, это фильм о лагере с точки зрения палачей с их повседневными заботами. Как засунуть двухметровое человеческое тело в пятидесятисантиметровый гроб? Как вывезти десять тонн рук и ног в трехтонном вагоне? Как сжечь сто женщин, если бензина хватит на десятерых? Надо бы показать машинисток, которые все это регистрируют. Невыносим был бы не исходящий от этих сцен ужас, а, наоборот, их совершенно нормальный, человеческий аспект.

1965. Если бы я снимал жизнь Иисуса, я рассказал бы об эпизодах, которые не описаны в Библии. В «Чувстве», которое я очень люблю, я хотел бы увидеть моменты, спрятанные Висконти. Каждый раз, как только я хочу узнать, что Фарли Гренджер говорит Алиде Валли — бац!.. затемнение.

1966. Вместо того, чтобы быть французским режиссером сегодня, здесь, в Париже, я предпочел бы быть китайским режиссером на жаловании в Пекине.

Единственный фильм, который я действительно хочу снять и не сниму никогда, потому что он невозможен, это фильм о любви, или фильм любви, или фильм с любовью. Говорить рот в рот, касаться груди женщины — представить и увидеть тело, член мужчины, гладить плечи,— эти вещи так же трудно показать и услышать, как и ужас, и войну, и болезнь. Не понимаю, почему я от этого страдаю. Что же делать, если я не умею делать фильмы простые и логичные, как Роберто (Росселлини.— *М. Т.*), смиренные и циничные, как Брессон, суровые и комичные, как Джерри Льюис, проницательные и спокойные, как Хоукс, строгие и нежные,

Жан-Люк Годар и Анна Карина в эпизодических ролях в фильме «Клео от 5 до 7» (реж. Аньес Варда, 1961)

как Франсуа (Трюффо.— *М. Т.*) (...) храбрые и американские, как Фуллер, романтические и итальянские, как Бертолуччи, польские и отчаянные, как Сколимовский, коммунистические и чокнутые, как Довженко? Да, что же делать?

Кроме того, если и есть у меня мечта — то это мечта стать однажды директором французской кинохроники.

1967. Мне хочется сделать фильм о стене. Смотришь на стену и начинаешь постепенно видеть очень многое.

Самый необыкновенный объект для съемки — это читающие люди. Почему ни один режиссер не снимет такое? Фильм о том, что кто-то читает, был бы гораздо интереснее большинства фильмов, которые сейчас делают. (...) А те, кто умеет рассказывать, как Поланский, Жионо, Дониоль, придумывали бы и рассказывали истории перед камерой. Их бы слушали, потому что когда кто-то рассказывает понравившуюся историю, его слушают часами. Кино переняло бы таким образом традицию и функцию восточного рассказчика.

1975. У меня есть проект фильма под названием «Захват власти народом» (...) Первая часть: захват власти социалистами, вторая часть: социалисты свергнуты женщинами, женщины свергнуты детьми, и дети свергнуты животными. Четыре власти. В общем, этот фильм обойдется, точно не знаю, миллионов в триста или четыреста, то есть в сумму, которую никогда не принесет даже «Крестный отец». Значит, его невозможно снять.

1980. Конечно, меня всегда соотносят с мужскими персонажами моих фильмов, потому что я мужчина. Так всегда: если ты еврей и выводишь на сцену еврея, тебя связывают с ним и так далее... Но если я сделаю фильм о нацистах и евреях, я вложу свои мысли в уста и тем, и другим.

Годар о «новой волне» и своих первых фильмах

Занятия критикой научили нас любить одновременно Руша и Эйзенштейна. Критике мы обязаны тем, что не исключаем один аспект кино во имя другого. Мы обязаны ей также и тем, что делаем фильмы с большой ответственностью и знаем, что если что-то уже сделано, то снова делать это бесполезно. Молодой писатель, который пишет в наши дни, знает, что существуют Мольер и Шекспир. Мы — первые режиссеры, которые знают, что существует Гриффит. Даже Карне, Деллюк или Рене Клер не имели никакого настоящего критического или исторического образования, когда снимали свои первые фильмы.

Я думаю, что кино показывает только любовные истории. В военных фильмах идет речь о любви парней к оружию, в гангстерских — о любви парней к краже... А «новая волна» принесла любовь к кино. Трюффо, Риветт, я сам и еще двое или трое полюбили кино, прежде чем полюбили женщин, деньги, войну, прежде чем полюбили еще что-то. Что касается меня, я честно говорю, что открыл для себя жизнь благодаря кино. Без любви не бывает фильмов.

Почему Люмьеры одержали верх над Эдисоном? Дело в том, что их было двое: Огюст и его брат. В Уотергейтском деле замешаны двое... потом их стало трое. Люди становятся сильными именно тогда, когда они создают маленькую банду: банда четырех, команда Геринга — Гиммлера и т. д. Сила «новой волны» заключалась в трех или четырех людях, которые разговаривали друг с другом, и исчезла она, когда эти люди перестали встречаться. Итальянский неореализм — это маленькая банда: Амидеи, Феллини, Росселлини. Я думаю, что сила американского кино возникла потому, что все ели в одной столовой.

Репортаж интересен только тогда, когда внедрен в вымысел, а вымысел интересен только тогда, когда он проверяется документом. «Новая волна»

как раз и определялась частично новыми отношениями между вымыслом и реальностью. Она определялась также сожалением, ностальгией по кино, которого больше не существует.

Всегда считалось, что «новая волна» — это дешевый фильм против дорогого. Отнюдь нет. Это просто хороший фильм, сколько бы он ни стоил, против плохого.

Нас упрекают в том, что мы говорим только об определенных вещах, но мы говорим о том, что нам знакомо... Единственный, кто до нас старался увидеть Францию, это Беккер. Все прочие никогда не показывали реальность. Именно их надо упрекать в том, в чем упрекают нас. Именно их кино было совершенно ирреально. Они были отрезаны от всего. Кино было чем-то одним, а жизнь — совершенно другим. Они не жили своим кино.

Правда, мы были очень жестоки. И наша жестокость проявлялась там, где с ней вообще не могли смириться. Все равно что класть ноги на стол. На самом-то деле мы защищались, потому что и нас не жалели. Кино до сих пор остается замкнутой индустрией, куда попадают только по знакомству. Чтобы проникнуть туда в одиночку, требуется время.

Чтобы победить кино, которое мы не выносили, мы доходили до того, что нападали на кого-то лично. Высмеивали его прическу, его галстуки. Совсем как сюрреалисты.

В жизни люди цитируют все, что хотят. Значит, мы имеем право цитировать все, что нам нравится. Так что я показываю людей, которые цитируют. Только я стараюсь, чтобы то, что цитируют они, нравилось и мне. В свои заметки, куда я заношу все, что может пригодиться для нового фильма, я включу и фразу Достоевского, если она мне понравится. Зачем стесняться? Если вы хотите что-то сказать, у вас есть только один путь: сказать.

В живописи существовала раньше традиция делать копии. Художник ехал в Италию, писал картины, копируя или изучая живопись мастеров, мы поставили кино на свое место в истории искусства. (...) Мы только поставили его на свое место.

Изобретение кино основано на гигантской ошибке: регистрировать и воспроизводить до скончания веков изображение человека. Другими словами, оно основано на вере, что целлулоидная лента сохранится лучше, чем книга, чем каменная глыба или даже чем память. Эта странная вера привела к тому, что от Гриффита до Брессона историю кино путают с историей их ошибок: ошибка заключается в желании сочинять идеи, а не музыку, иллюстрировать действие, а не роман, описывать чувства, а не живопись. Короче говоря, кинематографу свойственно ошибаться. Но эта ошибка, напоминающая ошибку Евы в райском саду, завораживает в полицейском фильме, бодрит в вестерне, ослепляет в фильме о войне, в том, что принято называть музыкальной комедией, эта ошибка обольщает.

«На последнем дыхании» начинался так. Я сочинил первую сцену (Джин Сиберг на Елисейских полях), а для остального у меня была готова уйма заметок по каждой сцене. Я сказал себе: это безумие! Я остановил все. Потом я задумался: в течение дня, если умеешь взяться за дело, должен получиться десяток планов. Только вместо того, чтобы находить задолго *до*, я буду находить непосредственно *перед*. Это возможно, если знаешь, куда идешь. Это не импровизация, а сборка в последний момент. Конечно, надо держать в голове образ целого, можно поначалу менять его, но как только приступил к съемке, он должен меняться как можно меньше. Иначе произойдет катастрофа.

«На последнем дыхании» — фильм, где все позволено. Это было заложено в самой его природе. Что бы люди ни делали, все могло войти в фильм. Я исходил из этого. Я говорил сам себе: уже был Брессон, только что появилась «Хиросима», определенного рода кино завершается, может быть, оно закончилось навсегда, поставим финальную точку, покажем, что позволено все. Я хотел оттолкнуться от условной истории и переделать, переиначить все существующее кино. Я хотел также создать впечатление, что киноприемы только что открыты или в первый раз прочувствованы.

Если мы взяли камеру в руки, то только для того, чтобы двигаться быстрее. Я не могу позволить себе нормальную аппаратуру, которая затянула бы съемки на три недели. (...) Три четверти режиссеров теряют четыре часа на съемки плана, который требует пяти минут работы. Я предпочитаю, чтобы группа работала пять минут, а мне оставались бы три часа на раздумья. Окончательно меня замучил конец. Умрет ли герой? Сначала я подумывал сделать противоположное, скажем, «Убийству» (С. Кубрика.— *М. Т.*): гангстер побеждал и уезжал в Италию с деньгами. Но это была бы слишком условная антиусловность, как если бы в «Жить своей жизнью» Нана преуспела, и я показал бы ее за рулем автомобиля. В конце концов я сказал себе, что если я признался в намерении сделать нормальный гангстерский фильм, я не должен постоянно противоречить жанру. Парень должен умереть. Если Атриды больше не истребляют друг друга, это не Атриды.

«На последнем дыхании» я сочинял вечером перед съемками, «Маленького солдата» — по утрам, «Женщина есть женщина» — на студии, пока актеры гримировались.

Самое ужасное то, что в кино трудно делать вещи, которые совершенно естественно делает живописец: останавливается, отступает, отчаивается, начинает заново, что-то меняет...

Делать фильм — это соединение трех операций: думать, снимать, монтировать. Все не может быть заложено в сценарии. А если в сценарии уже все содержится, если люди плачут или смеются, читая его, остается только отпечатать его и продавать в книжных магазинах.

Я начал с того, что снимал буржуазные фильмы только потому, что я выходец из буржуазии. (...) Человек, который разбирается в муравьях, не может ничего создать о жесткокрылых.

Жан-Поль Бельмондо в фильме «Безумный Пьеро» (1965)

На самом деле я делаю кино не только, когда снимаю. Я делаю свои фильмы, когда сплю, когда завтракаю, когда читаю, когда говорю с вами.

«Маленький солдат» (1960)

Фильм должен свидетельствовать об эпохе. (...) Мой способ ангажироваться заключался в том, что я говорил: «новую волну» попрекают тем, что она показывает людей только в постели, я же покажу людей, которые занимаются политикой и не успевают спать. Политика — это был Алжир. Но я должен был показать алжирскую войну под тем углом зрения, под которым я ее знал, и так, как я ее переживал.

(...) Я говорил о вещах, которые касались меня как беспартийного парижанина 1960 года. А касалась меня проблема войны и ее моральных последствий.

«Женщина есть женщина» (1961)

Общее представление о фильме я составил на основе одной фразы Чаплина, который сказал: трагедия — это жизнь крупным планом, а комедия — общим. Я сказал себе: я сделаю комедию крупным планом: фильм окажется трагикомедией.

Это не музыкальная комедия. Это идея музыкальной комедии.

Это ностальгия по музыкальной комедии — подобно тому, как «Маленький солдат» был ностальгией по войне в Испании.

«Безумный Пьеро» (1965)

Вопрос. Кажется, что сюжет появляется только тогда, когда фильм уже на исходе. Во время сеанса говоришь себе, что он находится там-то и там-то, и только когда фильм кончается, замечаешь, что в нем есть настоящий сюжет.

Ответ. Но это и есть кино. Жизнь самоорганизуется. Мы толком не знаем, что будем делать завтра, но в конце недели можем сказать, взирая на результаты: «я жил», как говорит Камилла у де Мюссе. И тогда замечаешь, что с кино не шутят. ...Весь конец фильма был придуман на месте в отличие от организованного начала. Это что-то вроде хэппенинга, но контролируемого и подчиненного. ...Это совершенно бессознательный фильм. За два дня до начала я волновался, как никогда раньше. У меня не было готово ничего, совсем ничего. В общем, у меня была книга. И несколько декораций. Я знал, что дело будет происходить на берегу моря. Мы снимали почти как во времена Мак Сеннета. (...) Когда смотришь старые фильмы, не возникает впечатление, что они скучали за работой. Наверное, потому что кино было чем-то новым, а сегодня есть тенденция относиться к нему, как к чему-то очень старому. Люди говорят: «Я посмотрел старый фильм Чарли, старый фильм Гриффита», но они никогда не скажут: «Я перечитал старый роман Стендаля. Старый роман мадам де Лафайетт».

Два или три года назад мне показалось, что все уже сделано, что в наши дни делать больше нечего. Я не представлял себе, что можно сделать такого, чего бы еще не было. Уже сняты «Иван Грозный» и «Хлеб наш насущный». Надо делать фильм о толпе, но «Толпа» уже сделана. В общем я был пессимистом. После «Безумного Пьеро» я думаю совсем иначе. Да. Надо снимать все, говорить обо всем. Все еще впереди.

Что касается меня, я сделал в кино одно-единственное открытие: я научился плавно переходить

от одного плана к другому, исходя из двух противоположных движений или даже, что еще труднее, от плана движения к неподвижному плану.

Годар — маоист (1967—1972)

Манифест

Пятьдесят лет спустя после Октябрьской революции американское кино царствует над мировой кинематографией. К этому положению вещей добавить нечего. Кроме того что на нашем скромном уровне мы должны создать два-три Вьетнама внутри гигантской империи Голливуд — «Чинечитта» — «Мосфильм» и т. д.— как экономических, так и эстетических, то есть: сражаясь на два фронта, создать национальные кинематографии, свободные, братские, товарищеские и дружеские. (Манифест напечатан в буклете фильма «Китаянка» в августе 1967 года. В тексте — скрытая цитата из Че Гевары, призывавшего создать «много Вьетнамов» во всех концах света.— *М. Т.*)

Я был буржуазным режиссером, затем — прогрессивным режиссером, а теперь я больше не режиссер, а рабочий кино.

Группу «Дзиги Вертова» мы создали с намерением делать политическое кино политически. Мы назвали ее «Дзига Вертов» — не затем, чтобы осуществлять программу Вертова, а затем, чтобы поднять его как знамя против Эйзенштейна, который, если разобраться, уже был режиссером-ревизионистом, в то время как Вертов в начале большевистского кино выдвинул совсем другую теорию. Она заключалась в том, что надо просто открыть глаза и познавать мир во имя диктатуры пролетариата.

Я был сам отвергнут нормальным кино, внутри которого мне не удавалось продолжать бунт, внутри которого на меня смотрели, как на рокера или анархиста, даже если я хорошо зарабатывал на жизнь. Поэтому в мае (1968) я прекрасно понял, куда приведет меня мой спонтанный бунт, малопомалу поставивший меня вне Системы. Это был индивидуальный бунт, и с большим опозданием я понял, что должен теснее связать себя с великими социальными движениями.

Кино должно отправиться повсюду. Надо составить список мест, где его нет, и сказать себе: кино должно отправиться туда. Если его нет на фабриках, оно должно пойти на фабрики. Если его нет в университетах, надо его туда отвезти. Если его нет в борделях, оно должно пойти в бордели.

Каждый раз, когда я еду в страну третьего мира, я говорю там: не отказывайтесь от фильмов, которые вам не нравятся, переделывайте их. Изображение — это так просто. Фильм — ничто. Фильм — это то, что вы с ним сделаете. Никогда в Системе не было революционного фильма. Его там быть не может. Надо устроиться на полях и пытаться использовать противоречия Системы, чтобы выжить вне Системы.

Чтобы снимать политически правильно, надо объединиться с людьми, которые правильно себя ведут с политической точки зрения. То есть с угнетенными, с теми, кто подвергается репрессиям и борется с репрессиями. Пойти на службу к ним. Учиться и одновременно учить их. Перестать снимать фильмы. Отказаться от существующего представле-

Анна Карина в фильме «Made in U S A» (1966)

ния об авторстве. Именно в нем проявляется подлинный ревизионизм, предательство. Представление об авторстве совершенно реакционно. (...) В социалистическом раю тот, кто захочет быть режиссером, не обязательно будет им. Он будет им, если это пойдет на общую пользу.

У нас есть прекрасный пример — Эмиль Золя. Он начинал как прогрессивный писатель, связанный с шахтерами, с положением рабочего класса. Потом он стал продавать все больше и больше экземпляров своих книг. Он стал настоящим буржуа, и как раз в это время была изобретена фотография. Тогда он занялся фотографией как искусством. Но что за снимки делал он в конце жизни? Он снимал только свою жену и детей в саду. (...)

Он мог бы начать фотографировать забастовщиков. Но он этого не сделал. Он снимал свою супругу в саду. Совсем как импрессионисты. Мане писал вокзал. Но его совершенно не волновало то, что на железной дороге произошла крупная забастовка. (...) В кино не существует чистой техники, ничего подобного нейтральной камере. Существует только... социальное использование камеры...

Иногда классовая борьба — это борьба одного изображения с другим или одного звука с другим. В фильме это борьба изображения со звуком и звука с изображением. Фильм — это звук, противостоящий другому звуку. Революционный звук противостоит империалистическому.

Домициана Джордано и Ален Делон в фильме «Новая волна» (1990)

Во время демонстрации империалистического фильма экран продает зрителю голос хозяина. Голос льстит, подавляет или избивает. Во время демонстрации ревизионистского фильма экран — громкоговоритель для делегированного народом голоса, переставшего быть голосом народа, так как народ молча смотрит на свое искаженное лицо. Во время демонстрации борющегося фильма экран — черная доска или стена школы, которая предлагает конкретный анализ конкретной ситуации.

Задача для нас, марксистско-ленинских режиссеров, заключается в том, чтобы накладывать уже правильные звуки на все еще лживое изображение. Звуки уже правильные, потому что это звуки революционной борьбы. Изображение еще лжет, потому что оно создано в лагере империалистической идеологии.

Вопрос. Поддерживаете ли вы отношения с людьми буржуазного кино, с такими, как Трюффо или Кутар?

Ответ. Нам с ними не о чем говорить. Теперь мы боремся друг с другом, не лично, конечно, но они делают буржуазную макулатуру, а я делаю революционную макулатуру (октябрь 1970 года).

Послесловие к маоизму

Из интервью газете «Монд» 25 сентября 1975 года

Вопрос. Итак, вы вернулись?

Ответ. Я никогда не уходил. Я всегда делал два-три фильма в год, но не всегда во Франции и не всегда для киноэкрана. Единственное влияние Мая 1968 года на меня заключается в том, что я стал знать гораздо больше.

Говорят, что я экстремист; на самом деле я из золотой середины, я человек, которому нужны две крайности, человек, который всегда любил контрасты.

Я никогда не принадлежал к «борющемуся кино». Мне всегда приходилось зарабатывать на жизнь той продукцией, которую я производу. В традиционном «борющемся кино» меня всегда поражало то, что им не надо зарабатывать на жизнь. Живем-то мы не в бесплатном обществе. Не знаю, как это им удается.

Я никогда не ощущал этот период как отказ (от кино). Я почувствовал, что заблудился, и переход на идеологический язык пошел мне на пользу, поскольку позволил определиться и снова найти дорогу.

Я обнаружил, что они (соратники Годара по группе.— *М. Т.*) были детьми буржуа. ...Им хотелось делать кино, прославиться, быть режиссерами, подписывать фильмы. Я не знаю, на что жили левaки, некоторые из них жили очень бедно, но в общем-то у всех были папа с мамой на тот случай, если дела пойдут плохо. На Рождество я оказывался в еще большем одиночестве, потому что они все расходились по домам.

Я сказал бы, как Ромер, что в эти годы мы не жили... В эти годы я перестал делать многое из того, что делал всегда, сам того не замечая: перестал читать, смотреть фильмы... У меня сохранилось воспоминание о периоде отсутствия, который длился так долго, что я просто не понимаю, как я мог так вот провести десять лет. Все равно что рыть землю, когда нефть не появляется, а друзья говорят: «Кончай копать, ты же видишь, что она не появится». Даже если мы были правы, напрасно мы были правы в этом. Я был не прав в том, что впутывал людей, которые подчинялись неосознанно. Я сам не всегда отдавал себе отчет в том, во что я их впутываю.

Я лечился в больнице два или три года, это была моя собственная гражданская война. Другие воевали во Вьетнаме, я был в больнице. Я думаю, что так или иначе сам этого желал, как люди

желают попасть в тюрьму, остановиться, передохнуть немного.

Годы видео (1978—1979)

Видео научило меня видеть кино и обдумывать работу в кино по-другому. Занимаясь видео, возвращаешься к более простым элементам. Особенно важно то, что изображение и звук едины. Для людей кино они существуют раздельно.

Я хочу заново научиться свету. Потому что у меня есть проекты фильмов о свете, о фашизме, об освещении... о тени и контрасте, о гангстерских фильмах и так далее. Я хочу научиться этим вещам, потому что я слишком стар: в мое время в киношколах этому не учили. Поэтому меня интересует видео как бы для начала. Я сразу вижу изображение на экране. Я вижу его без света, вижу, когда прибавляю свет, вижу, какого эффекта я достигаю.

В наши дни фильмы создают зрители. Внутри фильмов ничего не осталось. Раньше «звезды» вроде Китона или Чаплина совершали физическую работу, огромную постановочную работу... А сегодня чем больше знаменитость, тем меньше она работает. Возьмем, например, Стива Маккуина. Мы видим его только тогда, когда у него задумчивый вид. Но на самом деле его заставляет думать зритель. Сам артист в этот момент ни о чем не думает, ну, может, думает, как провести уик-энд... А о чем ему еще думать? Зритель говорит себе: «Он думает». Он связывает предыдущее изображение с последующим. Если зритель видит сначала голую девушку, а потом Стива Маккуина, который принял задумчивый вид, он думает: «Ага, герой думает о голой девушке, он ее хочет». Работает зритель. Он платит, и он же работает.

Коммуникация — это то, что движется. Если не движется, то это порнография. Изображение или звук движутся не потому, что изображают движение или его отсутствие, а потому, что существует что-то до и что-то после. Оказывается, что-то — это мужчины и женщины, а между ними — телевидение, почтовые открытки, телеграммы, сигналы SOS, кино, то есть средства коммуникации. Уметь передать сообщение — это уже вопрос средств. Например, я хочу узнать у уехавшей на каникулы возлюбленной новости о ней и дочке. Я пишу открытку. Но если у меня в кармане нет денег на почтовую марку, все мои пышные слова о любви останутся мертвой буквой. Заниматься кино и телевидением означает (с точки зрения техники) посылать двадцать пять открыток в секунду миллионам людей...

Для меня изображение — жизнь, а текст — смерть. Нужны и то, и другое: я не против смерти. Но я против смерти жизни, особенно когда жизнь еще предстоит прожить. Современная эпоха — абсолютный триумф смерти.

У меня было... желание опубликовать первый роман в издательстве «Галлимар»... Но литература всегда смущала меня тем, что надо писать фразу за фразой. Ладно, первую фразу я смогу написать, но я всегда задавал себе вопрос, что я напишу потом. И я не знал ответа... Кино, если вам угодно, ставит тот же вопрос и может дать на него ответ подобно музыке и живописи, потому что существует что-то вроде монолита, который не позволяет остановиться на ходу, задать себе глуповатый, но сложный вопрос Портоса: «Как получается, что я переставляю одну ногу, а потом другую?» Задав этот вопрос, Портос останавливается. В кино я тоже спрашиваю себя: «Что будет после этого плана?» Как что — второй план... Но я не ощущаю этот вопрос как непреодолимую невозможность. Очень рано я спросил себя: «А что расположено между планам?»

Люди вроде Уэллса, вроде Пиала, вроде меня — это потерпевшие кораблекрушение. Нам ужасно трудно. Я прошу только об одном, дайте мне выжить. Мы — люди, которым не доверяют. Мне боятся дать один франк, боятся, что я накуплю техники на восемьдесят сантимов, а сниму только на двадцать. И мне дают очень мало. Кроме того кино очень измельчало. Техники играют роль, на которую не имеют никакого права... Не думаю, что у меня надолго хватит сил делать кино.

Восьмидесятые годы

В настоящий момент я сравниваю себя с вьетнамцами. В каком-то смысле я делаю сейчас в кино то же, что они делают в Камбодже: лезу не в свое дело.

Я думаю, что я отвергнут и ненавидим, потому что осмеливаюсь делать в кино то, на что не решаюсь в жизни, и не испытываю при этом страха.

О чем можно говорить с женщинами, если они делают не ту же работу, что и вы... Если любовные отношения в порядке, то должны быть и хорошие рабочие отношения: иначе невозможно. У меня так было всегда, я расстался с несколькими женщинами, потому что работа перестала двигаться вперед.

В «Страсти» я хотел сделать что-то о Бетховене и Рубенсе, и не получилось. Осталась идея будущего фильма — я хотел бы снять фильм о Девятой симфонии. ...Мне интересно увидеть музыку, увидеть то, что слышишь, и услышать то, что видишь.

Они говорят: сниматься у Годара трудно. Действительно, это жестокая штука, это война, и в фильме должно сохраниться ощущение этого. Кутара я попросил пойти посмотреть на скульптуру Родена, просто так... я думал, что это пойдет на пользу фильму, поможет снимать тела, и, кроме того,

я подумал: если тебе платят девять тысяч франков в неделю, можно, как-никак... Он не пошел. Он говорит: я сделаю то, я сделаю это, куда поставить камеру, скажи мне, чего ты хочешь, я это сделаю. Но он не говорит о фильме.

Мне не удается понять актеров. Они одновременно чудовища и дети. Это большие дети, которых постоянно надо утешать. Они страдают от невозможности выразить себя. Именно поэтому они — актеры. Это дети, которые хотели бы говорить с самого рождения, а раз уж это не получается, они заимствуют чужую выразительность... Актеров не существует... Они просто-напросто винтики, которые выражают то, что от них требуют... Я лично люблю новых людей. Но они не хотят быть простыми солдатами. Они принимают себя за полковников.

Лагеря, конечно, снимали вдоль и поперек немцы, чьи архивы где-то обязательно существуют, их снимали американцы, французы, но эти материалы не показывают, потому что если б их показали, что-то изменилось бы. А нельзя допустить, чтобы что-то менялось. Предпочитают говорить: «Никогда больше» (...) говорят даже: «Левые победили, фашизм не пройдет». А он и не прошел, он все еще здесь.

Порнография — результат мучения другого кино, которое не способно показать любовную сцену. Именно потому, что Денев не умеет сказать: «Я тебя люблю», делаются порнофильмы, которые тоже не умеют этого сказать.

Фильмы больше не заняты поиском собственного сюжета. Сюжетом стали актеры, может быть, американцы еще создают иллюзию того, что когда Харрисон Форд спрашивает, где зеленый алмаз, Джессика Ланж отвечает ему: «Он там». Именно поэтому американцы сильнее. Французы же, как чаще всего бывает, идут в арьергарде или в авангарде и больше не тратят на это силы.

Я целую вечность не меняю план, пока уже до такой степени ничего не происходит, что его надо менять...

«Детектив» — совершенно неподготовленный фильм: люди встречаются, у них нет ничего общего, и им совершенно не о чем говорить. Можно представить себе некую пьесу Пиранделло: продюсеры едут в Канн на поезде, паровоз сломался, на нем есть и известные актеры, они останавливаются в чистом поле, денег больше нет, и они должны пойти в деревню и сыграть маленький спектакль, чтобы оплатить путешествие до конца. Так оно все и было.

Иногда я отправляюсь в фильм, как на прогулку, с определенным количеством элементов. Я доверяю лесу, погоде, моей способности ходить, тому, что со мной идет пара приятелей. В жизни я мало гуляю, потому что делаю это в своих фильмах.

Я часто удаляю много планов для того, чтобы разрушить правдоподобие. Но когда есть сюжет, есть и риск, что его не удастся разрушить.

Есть люди, которые говорят, что ничего не поняли в моих фильмах. Но там нечего понимать. Надо только слышать и брать. Когда я слушаю пластинку, я не обязательно понимаю слова, но сам диск я понимаю.

Разница между кино и телевидением в том, что в кино ты поднимаешь голову, и актеры больше тебя, а когда смотришь телевизор, голову опускаешь, и актеры меньше нас.

Я должен поступать, как Пикассо. Я не могу искать, я должен находить. Мальро говорил, что искусство подобно пожару, оно рождается из того, что сжигает. Я должен выжечь себе глаза изображением, чтобы видеть.

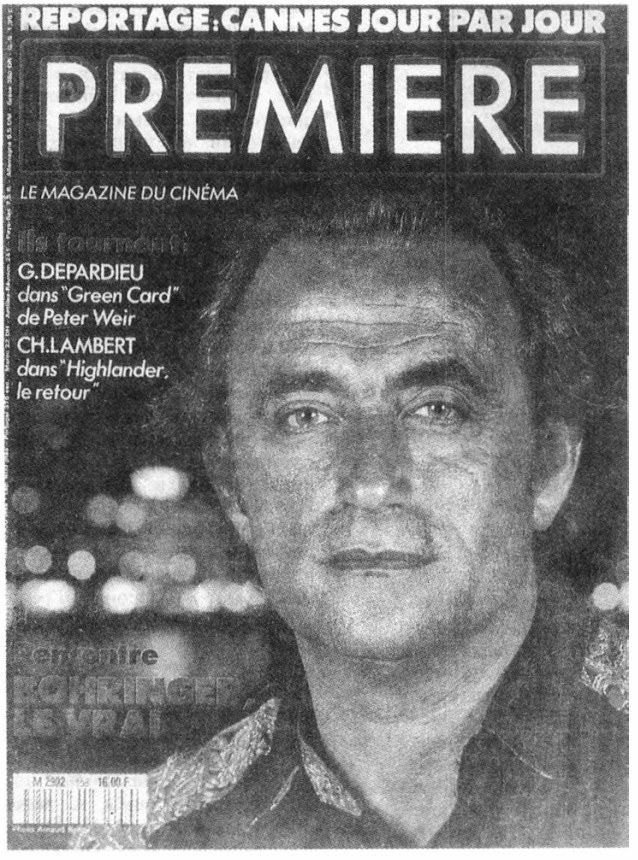
Искусство — это то, что позволяет обернуться, увидеть Содом и Гоморру и не умереть.

О! Неужели то, что я делаю изображения, а не детей, мешает мне быть человеческим существом?

Мы находимся очень далеко, мы даже еще не вошли в комнату, окно которой хотим открыть, чтобы увидеть пейзаж. Вернее, мы вошли в комнату, получился сквозняк, захлопнулись ставни на окне, которое мы хотели открыть, и стало темно. И надо начинать с того, что закрыть дверь, суметь открыть ставни и увидеть пейзаж. Фильм заключается в том, чтобы закрыть дверь, из-за которой захлопнулось окно и мы перестали вообще что-то видеть. Мы не только не сумели увидеть пейзаж, но еще и повернулись к нему спиной.

И вот свет, и вот солдаты, вот хозяева, вот дети, и вот свет, и вот радость, вот война, вот ангел, и вот страх, и вот свет, вот всеобщая рана, вот ночь, вот дева, вот благодать, и вот свет, и вот свет, и вот туман, и вот приключение, и вот вымысел, и вот реальность, и вот документ, и вот движение, и вот кино, и вот изображение, и вот звук — и вот кино, вот кино, вот кино... вот работа (*Из фильма «Сценарий фильма «Страсть», 1982*).

Составление, комментарий и перевод М. Трофименкова



Актер Ришар Боринже на обложке журнала «Premiere»

«Французское кино умирает». Эта затертая до дыр фраза, ритуально венчающая высокопарные рассуждения о перманентном кризисе кинематографа страны Люмьеров, по мнению французского журнала «Премьер», («Premiere», juin 1990), более ни на кого не производит впечатления.

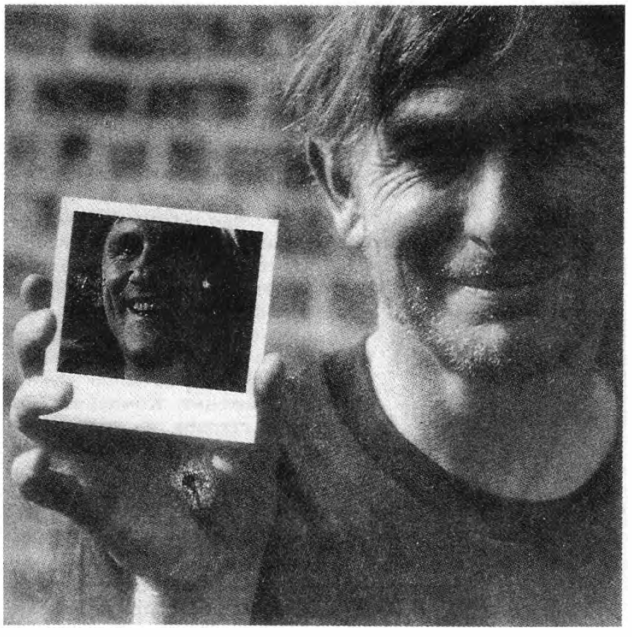
Существуют по крайней мере две причины не доверять погребальным звонам. Во-первых, статистика показывает, что, несмотря на падение цифр посещаемости кинотеатров, французы по сравнению со своими европейскими соседями являются на сегодняшний день самыми стойкими поклонниками кинематографического зрелища. Опыт высокоразвитых стран в 80-е годы свидетельствует, что кинематограф как зрелище вначале сдает позиции под натиском телевидения и видео, а затем стабилизирует свое положение и отвоевывает часть зрителей обратно. Эта тенденция наглядно проявилась в кинематографе США, Великобритании и Испании. Во Франции посещаемость кинотеатров всегда развивалась по синусоиде: за спадами следовали подъемы. Французы сегодня не жалеют субсидий на модернизацию кинозалов и их техническую оснащенность, понимая, что удержать зрителя в кинотеатрах может то, что не способно им дать телевидение и видео: масштабы экрана, отличное качество звука и изображения. Компания «Гомон» сегодня во всех своих кинотеатрах применяет систему «Долби», воображение зрителей поражает «Жеод» — прообраз кинозрелища третьего тысячелетия... До середины 80-х на внутреннем рынке французские фильмы удерживали главенствующее положение. И хотя сегодня в национальном прокате доля французских фильмов, вытесняемых голливудской продукцией, составляет менее 50 процентов, их конкурентоспособность гораздо выше аналогичных показателей в других европейских странах. Французы по-прежнему охотно смотрят свои фильмы.

Другой важный фактор, стимулирующий творческий потенциал французского кино — ежегодные субсидии, выделяемые государством, на которые реально могут рассчитывать «просвещенные рыночники» — продюсеры, озабоченные не выколачиванием сверхприбылей, а интересами искусства. Такие его истинные подвижники, как, например, Анатоль Доман, недавно приезжавший в нашу страну с ретроспективой фильмов, созданных его фирмой «Аргос фильм».

Таким образом становится понятно, почему в стране, где властвуют рыночные отношения в системе кинопроизводства, остается место фильмам Жан-Люка Годара и Эрика Ромера, Алена Рене и Лео Каракса.

●

Проблема вида на место жительства в Соединенных



Питер Уир, режиссер фильма «Зеленый билет»

Штатах, столь актуальная сегодня для многих наших соотечественников, как выясняется, волнует и некоторых рядовых французов. Во всяком случае, для мелкого служащего Жоржа Форе, героя Жерара Депардье в новой картине Питера Уира «Зеленый билет» («Green Card») эта проблема оказывается не столь уж легкоразрешимой. В каких только пикантных переделках не оказывается плутоватый Форе! Все дело в том, что для достижения желанной цели герой Депардье вынужден заключить фиктивный брак с мечтательной американкой Бронте (ее роль исполняет жена Питера Уира Энди Макдауэлл, завоевавшая популярность после фильма «Секс, ложь и видео»). Однако эммиграционным властям подобные «брачные» уловки хорошо знакомы. Поэтому прежде, чем получить «зеленый билет», официальный документ, легализующий эмиграцию в Штаты, Жорж должен провести со своей супругой 48 часов под неусыпным контролем дотошных соглядатаев...

Жерар Депардье впервые снимается в англоязычном фильме. Язык он освоил относительно недавно и, не мешкая, решил закрепить его в картине Уира. Был ли риск? Бесспорно, если учесть, что картина американская, а американцы не переносят ни дубляжа, ни заморского акцента в своих фильмах. Но для Депардье, любящего работать «на преодоление» и потому способного решать сложнейшие актерские задачи, таких проблем не существует.

●

Фантастический триллер «Горец», поставленный в 1986 году американцем Расселом Малкэхи, оказался одним из самых кассовых боевиков в европейском прокате. Доходы его здесь превысили сто миллионов долларов, в то время как в самих Соединенных Штатах картина пользовалась весьма средним успехом. Американцам оказались чужды вымороченные претензии авторов на некое философское прочтение достаточно банального сюжета, по этой же причине фильм имел весьма неласковую критику. Напомню, что речь в нем шла о борьбе бессмертных кланов, сражающихся за власть. Главный герой ленты Коннор Мак Леод по прозвищу Горец, изгнанный из родной деревни за то, что имел неосторожность остаться в живых, узнает от испанского аристократа Рамиреса, что он — один из немногих людей, наделенных даром бессмертия. Убить бессмертного можно, лишь обезглавив его заговоренным мечом. Обреченные сражаться друг с другом до таинственного дня «Ассамблеи», последние двое бессмертных сходятся в последней схватке: один из них Коннор Мак Леод...

Исполнители главных ролей Кристоф Ламбер и Шон Коннери вновь встретились на съемочной площадке в новой ленте Малкэхи «Вовращение Горца» («Highlander, le retour»). Кристоф Ламбер, мировую известность которому принесли главные роли в фильмах Хью Хадсона «Грейстоук, легенда о Тарзане» и Марко Феррери «I love you», считаете;что образ Мак Леода в чем-то схож с образом Джеймса Бонда: герой легко перемещается во времени и пространстве, непринужденно вписывается в различные политические режимы и даже эпохи. На этот раз Мак Леод, похоронивший всех близких и переживший все мировые бойни, оказывается в Аргентине 2024 года. Что же касается экс-Бонда Шона Коннери, то он без особого восторга откликнулся на новый проект, запросив за восемь съемочных дней кругленькую сумму — 3 миллиона долларов.

●

Сотканная из снов и фантазий великого поэта экрана знаменитая «Аталанта» Жана Виго через пятьдесят шесть лет после смерти режиссера возродилась в своей оригинальной, авторской версии. Жан Виго, чьи фильмы предвосхитили произведения мастеров «поэтического реализма» предвоенного французского кинематографа и оказав-

шие значительное влияние на творчество режиссеров французской «новой волны», умер, не дожив до своего тридцатилетия. «Аталанта» была последней из трех шедевров режиссера, которую он так и не смог увидеть в законченном виде. Съемки «Аталанты», стоившие Виго жизни, были завершены в феврале 1934 года. Картину монтировал друг Виго Луи Шеванс, когда сам режиссер, смертельно больной, уже не вставал с постели. Первый просмотр «Аталанты» встретил прохладный прием у провинциальных прокатчиков, вслед за которым продюсерские ножницы вырезали из ленты ни много ни мало 25 минут экранного времени. В искалеченном виде, под новым названием «Проплывающая шаланда», картина вышла на экраны в сентябре 1934 года. Месяц спустя Жана Виго не стало...

В 1989 году кинокомпания «Гомон», финансировавшая картину Виго и осуществившая купюры, решила исправить грехи своих нерадивых предшественников. Впрочем, поначалу мало кто рассчитывал, что фильм удастся восстановить в оригинальной версии — речь шла о реставрации имеющихся негативов изображения и фонограммы. Но произошло то, на что лишь втайне надеялись. В одном из киноархивных складских помещений, куда много лет не ступала нога человека, была обнаружена копия полной версии «Аталанты», ускользнувшая из поля зрения цензоров. Бог хранит шедевры!

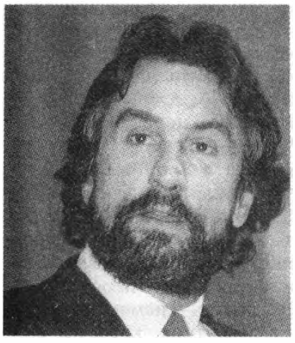
●

По результатам опроса критики, проведенного журналом «American Film» в начале 1990 года, в десятку лучших фильмов 80-х годов вошли две французские ленты — «Жан де Флоретт» Клода Берри и «Дива» Жан-Жака Бенекса (обе они, заметим, с треском провалились в конкурсном показе МКФ в Москве). В «Диве» наши зрители впервые познакомились с актером Ришаром Боринже, который своей небольшой ролью таинственного незнакомца, «дьявола во плоти», затмил довольно бледных главных персонажей. Двукратный обладатель «Сезара» за лучшую мужскую кинороль года, Ришар Боринже, по мнению французской критики, входит сегодня в пятерку крупнейших актеров Франции.

В пространном интервью в «Премьере» Боринже рассказывает, что после «Дивы» предложениям сниматься в аналогичных ролях не было конца. Упускать шанс было неразумно, ведь до «Дивы» актер был почти никому не известен. И Боринже сумел извлечь из этой ситуации максимум: его инфернальные типы в фильмах «Агент-смутьян» Жан-Пьера Моки, «Опасность в доме» Мишеля Девиля, «Расчет» Дени Амара (за роль тюремного надзирателя в этой криминальной драме он получил своего первого «Сезара» в 1985 году) колоритны, сочны, психологически многоплановы. Некая сюрреалистическая остраненность, присутствующая в облике Боринже, и одновременно психологическая насыщенность подтекста позволяют актеру быть одинаково интересным как в характерных, подчас острогротесковых ролях (вспомним роль супруга-психопата в знакомой нашим зрителям комедии Эдуара Молинаро «Налево от лифта»), так и в ролях драматического и даже трагического звучания («Судьба Жюльетт» Алин Иссерман, «Большая дорога» Жан-Лу Юбера — «Сезар» 1988 года). Год спустя Боринже снялся в другой картине — Юбера «После войны», собравшей букет международных наград. В интервью он рассказывает, что прототипом его персонажа в этой ленте — немецкого офицера-дезертира, который оказался пленником юных французов и в конце концов стал им близким человеком и был расстрелян на их глазах американцами, высадившимися в Нормандии в августе 1944-го,— послужил его отец, уроженец Эльзаса.

Еще две недавние работы Ришара Боринже заслуживают того, чтобы их выделить. В год 200-летия Великой французской революции актер снялся в роли Марата в телевизионном фильме Маруна Багдади. А в абсурдистской комедии Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» своеобразие исполнительской манеры Боринже, думается, нашло свое наиболее яркое воплощение. Добавим к этому, что он еще певец и писатель, чей сюрреалистский талант заставил учащенно биться читательские сердца: вышедшая в 1988 году книга Боринже с загадочным названием «Это красиво — город ночь» стала одним из самых громких бестселлеров на французском литературном рынке последнего времени.

Подготовил Азиз Осипов по материалам журнала «Premiere»



РОБЕРТ ДЕ НИРО, актер (США)

Родился 17 августа 1943 года в Нью-Йорке. Учился в Роудс Скул, в Высшей школе музыки и искусства в Нью-Йорке, на актерских курсах Драматик Уоркшоп, в Актерской студии Л. Страсберга. С 1960 года играл в театре, в 1964 году дебютировал в кино. Стал ведущим американским киноактером с середины 70-х годов. *1964*: «Свадебная вечеринка» ("The Wedding Party"), выпуск — *1969*, реж. Б. Де Пальма. *1965*: «Три комнаты на Манхэттене» ("Trois chambres à Manhattan"), во Франции, реж. М. Карне. *1968*: «Приветствия» ("Greetings"), реж. Б. Де Пальма. *1969*: »Песнь Сэма» ("Sam's Song"), повторно вышел в 1979 году под названием «Сделка» ("The Swap"). *1970*: «Кровавая мама» ("Bloody Mama"), реж. Р. Кормен; «Привет, мама!» ("Hi, Mom!"), реж. Б. Де Пальма. *1971*: «Дженнифер в моих мыслях» ("Jennifer on My Mind"); «Банда, не способная стрелять точно» ("The Gang That Couldn't Shoot Straight"); «Рожденные побеждать» ("Born to Win"), *1972*: «Бей по барабану медленно» ("Bang the Drum Slowly"). *1973*: «Злые улицы» ("Mean Streets"), реж. М. Скорсезе. *1974*: «Крестный отец, часть II» ("The Godfather, Part II"), реж. Ф. Ф. Коппола, премия «Оскар» за роль. *1975*: «Богарт спал здесь» ("Bogart Slept Here"), не закончен. *1976*: **«Двадцатый век»** ("Novecento"), в Италии, реж. Б. Бертолуччи; «Таксист» ("Taxi Driver"), реж. М. Скорсезе; «Последний магнат» ("The Last Tycoon"), реж. Э. Казан. *1977*: «Нью-Йорк, Нью-Йорк» ("New York, New York"), реж. М. Скорсезе; видеовариант «Крестный отец. Эпос» ("The Godfather. Epic"), реж. Ф. Ф. Коппола. *1978*: «Охотник на оленей» ("The Deer Hunter"), реж. М. Чимино. *1979*: «Разъяренный бык» ("Raging Bull"), реж. М. Скорсезе, премия «Оскар» за роль. *1981*: «Подлинные исповеди» ("True Confessions"), премия за роль на МКФ в Венеции. *1982*: «Король комедии» ("King of Comedy"), реж. М. Скорсезе. *1983*: **«Однажды в Америке»** ("Once Upon a Time in America"), Италия — США, реж. С. Леоне. *1984*: «Бразилия» ("Brazil"), в Великобритании реж. Т. Гиллиам; «Влюбленные» ("Falling in Love"). *1986*: «Миссия» ("The Mission"), в Великобритании, реж. Р. Жоффе. *1987*: **«Сердце Ангела»** ("Angel Heart"), реж. Э. Паркер; «Неприкасаемые» ("The Untouchables"), реж. Б. Де Пальма. *1988*: «Полуночный бег» ("Midnight Run"); «По прозвищу «Ножик» ("Jacknife"). *1989*: «Мы не ангелы» ("We're No Angels"); «Стенли и Айрис» ("Stanley and Iris"), реж. М. Ритт. *1990*: «Хорошие ребята» ("Good Fellas"), реж. М. Скорсезе, «Пробуждения» ("Awakenings"); «Подозреваемый виновен» ("Guilty by Suspicion").

ЕЖИ ШТУР, актер (ПОЛЬША)

Родился 18 апреля 1947 года в Кракове. Окончил филологический факультет Ягеллонского университета в Кракове в 1970 году, актерский факультет Государственной театральной школы в Кракове в 1972 году, где позже преподавал. Играл в театре, в том числе в спектаклях А. Вайды, а также на итальянской сцене. Актер в кино — с 1971 года.

1971: **«Миллион за Лауру»** ("Milion za Laurę"); «Третья часть ночи» ("Trzecia część nocy"), реж. А. Жулавский. *1972*: «Навылет» ("Na wylot"), реж. Г. Круликевич. *1973*: ТВ ф. «Прием на десять плюс три персоны» ("Przyęcie na dziesięć osób plus trzy"); ТВ сериал «Уходы, возвращения» ("Odejścia, powroty"), реж. В. Марчевский. *1975*: «Страх» ("Strach"), реж. А. Краузе. *1976*: ТВ ф. «Покой» ("Spokój"), и соав. диалогов; реж. К. Кесьлёвский; выпуск — *1980*; ТВ ф. «Проверка давления» ("Próba ciśnienia"); **«Шрам»** ("Blizna"), реж. К. Кесьлёвский. *1977*: **«Распорядитель бала»** ("Wodzirej"), и соав. диалогов; реж. Ф. Фальк. *1978*: **«Без наркоза»** ("Bez znieczulenia"), реж. А. Вайда; «Провинциальные актеры» ("Aktorzy prowincjonalni"), реж. А. Холланд; ТВ ф. «Сеанс» ("Seans"), и соав. сц. *1979*: **«Кинолюбитель»** ("Amator"), и соав. диалогов; реж. К. Кесьлёвский; **Шанс»** ("Szansa"), и соав. диалогов; реж. Ф. Фальк; **«По дороге» (в СССР — «В пути»,** "Útközben"), Венгрия — Польша, реж. М. Месарош. *1980*: «Осмотр места происшествия, 1901» ("Wizja lokalna 1901"), реж. Ф. Байон; ТВ сериал «С течением лет, течением дней» ("Z biegiem lat, z biegiem dni"), реж. А. Вайда, Э. Клосиньский; «Чего-нибудь веселого» ("Coś wesołego"); «Ночная бабочка» ("Ćma"), реж. Т. Зыгадло. *1981*: «Из далекой страны: папа Иоанн Павел II» ("Da un paese lontano: Papa Giovanni Paolo II"), Италия — Великобритания, реж. К. Занусси; «Война миров — следующее столетие» ("Wojna światów — następne stulecie"), реж. П. Шулькин, выпуск — 1983; «Случай» ("Przypadek"), реж. К. Кесьлёвский, выпуск — 1987. *1982*: «Мать королей» ("Matka królów"), реж. Я. Заорский, выпуск — 1987. *1983*: «Секс-миссия» **(в СССР — «Новые амазонки»,** 'Seksmisja"), реж. Ю. Махульский; «Предназначение» ("Przeznaczenie"); «Водоворот» ("Wir"). *1984*: «О-би, о-ба, конец цивилизации» ("O-bi, o-ba, koniec cywillizacji"), реж. П. Шулькин; «Год спокойного солнца» ("Rok spokojnego słońca'"), реж. К. Занусси. *1985*: «Медиум» ("Medium"); «Га, га, слава героям» ("Ga, ga, chwala bohaterom"), реж. П. Шулькин; **«Герой года»** ("Bohater roku"), и соав. диалогов; реж. Ф. Фальк. *1986*: ТВ ф. «Побег» ("Ucieczka"). *1987*: **«Поезд в Голливуд»** ("Pociąg do Hollywood"), реж. Р. Пивоварский; «Лук Эроса» ("Łuk Erosa"), реж. Е. Домарадский; **«Кингсайз»** ("Kingsajz"), реж. Ю. Махульский. *1988*: **«Гражданин Пищик»** ("Obywatel Piszczyk"); ТВ ф. «Декалог, десять» ("Dekalog, dziesięś") из сериала «Декалог» ("Dekalog"), реж. К. Кесьлёвский. *1989*: **«Дежа вю»** ("Déjà vu"), реж. Ю. Махульский.

ДЖУЛИАНО МОНТАЛЬДО, РЕЖИССЕР (ИТАЛИЯ)

Родился 22 февраля 1930 года в Генуе. Был актером в «Театре масс» в Генуе, снимался в фильмах К. Лидзани, Ф. Мазелли, работал ассистентом режиссера. С 1958 года — режиссер. В 80-е годы ставил оперные спектакли.

1958: док. ф. «Тянется порт» ("Lungo il porto"). *1959*: док. ф. «Люди с озера» ("Gli uomini del lago"). *1961*: «Стрельба по блюдечкам» ("Tiro al piccione"), и соав. сц. *1962*: участие в постановке док. ф. «Всю ночь» ("Universo di notte") реж. А. Яковони. *1964*: новелла «Жена-шведка» ("La moglie svedese"), и соав. сц., в фильме «Экстрасупружество» ("Extraconjugale"). *1965*: «Цепкая хватка» ("Una bella grinta"), и соав. сц.; ТВ ф. «Остров ангела» ("L'isola dell'angelo"). *1967*: «Любой ценой» ("Ad ogni costo"), с Испанией и ФРГ. *1968*: «Неприкасаемые» ("Gli intoccabili"), и соав. сц. *1969*: «С нами Бог» ("Gott mit uns"), с Югославией, и участие в создании сценария; спец. премия на МКФ в Карлови-Вари-70. *1971*: **«Сакко и Ванцетти»** ("Sacco e Vanzetti"), с Францией, и соав. сюжета. *1973*: «Джордано Бруно» ("Giordano Bruno"), с Францией, и соав. сц. *1976*: «Аньезе идет на смерть» ("L'Agnese va a morire"), и соав. сц. *1977*: ТВ ф. **«Замкнутый круг»** ("Circuito chiuso"). *1978*: «Игрушка» ("Il giocattolo"), и соав. сц. *1982*: ТВ сериал «Марко Поло» ("Marco Polo"), с КНР, и соав. сц. *1983*: к/м ТВ ф. «Арлекино в Венеции» ("Arlecchino a Venezia"). *1986*: «День первый» («Контроль») — "Il giorno primo" ("Contrôle"), с Францией и Канадой, и соав. сц. *1987*: **«Очки в золотой оправе»** ("Gli occhiali d'oro"), с Францией и Югославией, и соав. сц. *1989*: **«Время убивать»** ("Tempo di uccidere"), с Францией.

ЭЛАН ПАРКЕР, РЕЖИССЕР (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)

Родился 14 февраля 1944 года в Айлингтоне, пригороде Лондона. Основал кинокомпанию «Элан Паркер Компани», снимал рекламные фильмы (более 500). Был сценаристом, с 1971 года — режиссер на ТВ. Дебютировав в кино в 1976 году, стал одним из ведущих режиссеров англоязычного кинематографа.

1972: ТВ ф. «Эвакуированные» ("The evacuees"). *1972*: ТВ ф. «С легким сердцем» ("No Hard Feelings"). *1973*: ТВ ф. «Наш малыш» ("Our Cissy"); к/м «Шаги» ("Footsteps"). *1976*: «Багси Мелоун» ("Bugsy Malone"), и ав. сц. *1978*: «Полуночный «экспресс» ("Midnight Express"), с США. *1980*: «Слава» ("Fame"), с США. *1981*: «Как аукнется...» ("Shoot the Moon"), с США. *1982*: «Пинк Флойд — Стена» ("Pink Floyd — The Wall"), с США. *1984*: «Птичка» ("Birdy"), в США; спец. премия на МКФ в Канне-85. *1987*: **«Сердце Ангела»** ("Angel Heart"), в США, и соав. сц. *1988*: **«Миссисипи в огне»** ("Mississippi Burning"), в США, *1990*: «До встречи в раю» ("Come See the Paradise"), в США.

ПАЛ ЭРДЁШШ, РЕЖИССЕР (ВЕНГРИЯ)

Родился 9 февраля 1944 года в Будапеште. Был ассистентом режиссера, с 1972 года снимал документальные фильмы. Дебютировал в игровом кино в 1982 году.

1972: к/м «Что-то другое» ("Valami mást"). *1973*: к/м «Солдаты» ("Regruták"). *1977*: док. ф. «Объективно» ("Tárgyilagosan"). *1979*: ТВ док. ф. «Заботится государство» ("Gondozza az állam"); ТВ док. ф. «Нет школьного образования» (Iskolai végzettsége nincs"). *1980*: ТВ док. ф. «Беда начинается там» ("A baj ott kezdödik"); ТВ док. ф. «Земля не может бежать» ("A föld nem tud futni"). *1982*: «...дай, король, солдата» ("Adj király katonát"), приз «Золотая камера» на МКФ в Канне-83, гл. премия на МКФ в Локарно-83. *1984*: ТВ ф. «Азартная игра» ("Hazárdjáték"). *1985*: **«Обратный счет»** ("Visszaszálálás"). *1986*: «Опекунство» ("Gondviselés"). *1990*: **«Хомо новус»**, СССР — Венгрия.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Дрянь», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин. Производство Киевской киностудии имени А. Довженко. 1990.
Автор сценария С. Устинов. Режиссер А. Иванов. Оператор В. Бородин. Художник О. Тимонишина. Композитор А. Нестеров. Звукооператор А. Емельянов-Зернов.
Роли исполняют: О. Фомин, В. Баранов, М. Селянская, А. Мартынов, Э. Романов, А. Лукьяненко, И. Слободской, Ш. Кабулов, К. Шомин, В. Шептекита, Е. Илляшенко, В. Плют, В. Костюк, З. Муминов, П. Бенюк, Н. Исаакян.
«Дураки умирают по пятницам», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство ТПО «Паритет» (СССР) — «Бояна» и «Болгария-фильм» (Болгария), при участии кинокооператива «Сектор Ф» Кинофонда СССР. 1990.
Авторы сценария Р. Фрунтов, Ю. Беленький. Режиссер Р. Фрунтов. Операторы А. Иванов, А. Чертов. Художники В. Будилов, В. Голубев. Композитор Ю. Антонов. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: В. Мищенко, О. Фандера, М. Сергеечева, И. Янковский, М. Козаков, Р. Маркова, А. Гусев, Е. Дегтяренко, С. Чурбаков, В. Земляникин, А. Иншаков, И. Кашинцев, А. Числов, В. Шитовалов, Н. Позднякова, О. Федорина, А. Коробко, В. Литвинчук, А. Кричавцев, В. Будилов, Е. Кожейкина, В. Карпов, Б. Абрамкин, В. Кошкина, Г. Сурова.
«Закат» (фантазия на темы И. Бабеля), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин. Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Слово». 1990.
Автор сценария П. Финн. Режиссер А. Зельдович. Оператор А. Княжинский. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор Л. Десятников. Звукооператор А. Шаргородский.
Роли исполняют: Р. Чхиквадзе, В. Гвоздицкий, З. Корогодский, М. Майко, О. Волкова, И. Соколова, Ю. Рутберг, И. Золотовицкий, Я. Явно, С. Грушевский, Г. Воропаев, Л. Милиндер, Л. Малкина, А. Смехова, С. Галкин, С. Данилевич, Л. Трегуб, А. Трубецкой, И. Арташонов, Ф. Рахлин, А. Ильин.
«Зеленинский погост», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.
Производство «Ленфильм», ТПО «Ладога». 1989.
Автор сценария и режиссер Б. Лизнев. Оператор С. Бирюк. Художник М. Гаврилов. Композитор А. Захаров. Звукооператор Г. Голубева.
Роли исполняют: И. Махров, Е. Воронина, А. Овсянникова, С. Полевой, М. Вилисов, А. Гаранина, А. Коротин, А. Сковородов, Е. Ярская и другие.
«Золотая шпага», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Юность», 1990. Авторы сценария А. Александров, С. Соколов, Г. Шумский. Режиссеры Г. Шумский, С. Соколов. Оператор Р. Келли. Оператор мультипликации В. Сидоров. Художники В. Донсков, Е. Ливанова. Художники - мультипликаторы В. Шилобреев, Н. Федосова, Л. Маятникова, А. Киракосян. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Арцинович.
Роли исполняют: Лена Логинова, Марианна Кудрявцева, Рома Смирнов, Саша Гатин, Вера Квливидзе, В. Сошальская, Д. Михайлова, А. Никанорова, А. Юренев, И. Малышева и другие.
«Контакт», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин. Производство «Азербайджанфильм». 1990.
Автор сценария Анар. Режиссер Д. Зейналлы. Оператор К. Мамедов. Художник К. Зейналлы. Композитор Ф. Али-Заде. Звукооператор А. Нуриев.
Роли исполняют: И. Гасанов, Р. Алиев, Ф. Мамедов, А. Алиева, Т. Бабаева, Р. Ахундова, Г. Сулейманов и другие.
«Ловкач и Хиппоза», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Ритм». 1990.
Автор сценария и режиссер С. Белошников. Оператор М. Биц. Художник Л. Гурдеев. Композитор Б. Рычков. Звукооператор Л. Булгакова.

Роли исполняют: Е. Карельских, Ж. Эппле, В. Шевельков, В. Яременко, Д. Щеглов, Л. Мсхиладзе, Г. Венгеров, М. Широков, В. Кузьмина, И. Агеев, И. Воробьева, С. Тормахова и другие.
«Любовь немолодого человека», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство «Фора-фильм». 1990.
Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер Р. Мурадян. Оператор А. Рябов. Композитор И. Гранов. Художник Р. Мурадян. Звукооператор С. Биц.
Роли исполняют: В. Шалевич, О. Кабо, Л. Чурсина, П. Щербаков, М. Кокшенов и другие.
«Манкурт» (по мотивам романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство «Туркменфильм» (СССР) — «Тугра-фильм», «Йылмаз Дуру» (Турция), Народный комитет по кинематографии Силад (Ливия), при участии «Союзкиносервис». 1990.
Автор сценария М. Урматова. Режиссер Х. Нарлиев. Оператор Н. Борбиев. Художник Б. Бекмурадов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ю. Югмуров.
Роли исполняют: Т. Тарджан, М. Аймедова, Йылмаз Дуру, Х. Нарлиев, М. Алмазова, Т. Нарлиев и другие.
«Мать Иисуса», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Товарищ» (СССР) — «Апрель-Ком» (Израиль). 1990.
Автор сценария А. Володин. Режиссер К. Худяков. Оператор Л. Калашников. Художники Б. Бланк, Д. Алексеев. Композитор В. Ганелин. Звукооператор В. Мазуров.
Роли исполняют: Л. Богославская, Е. Яковлева, А. Сергеев, С. Тарамаев, А. Романцов, Р. Кахруманов и другие.
«Мать Урагана» (по одноименной пьесе В. Короткевича), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.

Производство «Беларусьфильм» (СССР), при участии «Баррандов» (ЧСФР) и ПО «Союзкиносервис». 1990.
Автор сценария В. Голованов. Режиссер и оператор Ю. Марухин. Художник И. Топилин. Композитор О. Янченко. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: Л. Полякова, А. Гоманюк, Г. Гарбук, А. Филиппенко, Н. Кишова, Т. Мархель, А. Жук, В. Мищанчук, Г. Овсянников, Е. Шипило, В. Тарасов, И. Мацкевич, А. Владомирский, В. Котовицкий, В. Пузыня, А. Пузыня, Д. Воскобойников, С. Вильнин, В. Червяков, В. Сичкарь, Петра Шимонова, Иржи Крытинарж, В. Докучаев и другие.

«По 206-й...» (по одноименной пьесе В. Белова), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство ТПО «Паритет». 1990.
Автор сценария В. Белов. Режиссер В. Кольцов. Операторы С. Вронский, В. Симаков. Художник Н. Сахаров. Композитор К. Волков. Звукооператор С. Урусов.
Роли исполняют: С. Гармаш, П. Кормунин, Е. Добровольская, А. Воробьев, В. Райкин, Г. Орлов, В. Кашпур, О. Севастьянов, М. Скворцова, Е. Королева, Е. Антонова, Н. Пастухов, Юра Савочкин, Сережа Муравьев.

«Подземелье ведьм» (по одноименной повести К. Булычева), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ЭТО «Ладья» (СССР) — Чехо-Словацкого телевидения при содействии «Баррандов» (ЧСФР). 1990.
Автор сценария К. Булычев. Режиссер Ю. Мороз. Операторы А. Филатов, А. Крупников. Художники В. Ярин, С. Онипенко. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор В. Каплан.
Роли исполняют: С. Жигунов, М. Левтова, Н. Караченцов, Д. Певцов, И. Ясулович, Ж. Прохоренко, В. Талашко, С. Быстрицкий, А. Мамбетов, Л. Громов, В. Кузнецов, Н. Каменская, Л. Филаткин, В. Ковальков, А. Леонов.

«Ребро Адама» (по мотивам повести А. Курчаткина «Бабий дом»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Ритм», 1990.
Автор сценария В. Кунин. Режиссер В. Криштофович. Оператор П. Лебешев. Художники С. Хотимский, А. Самулекин. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: И. Чурикова, Е. Богданова, С. Рябова, Маша Голубкина, А. Толубеев, А. Касьянов, С. Житарев, И. Кваша, Р. Янковский, Г. Казакова, В. Борисов, А. Филатов.

«Регина», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
Производство «Таллиннфильм». 1990.
Авторы сценария Э. Бээкман, В. Бээкман. Режиссер К. Кийск. Оператор В. Блинов. Художник Х. Клаар. Композитор А. Валконен. Звукооператор С. Прууль.
Роли исполняют: Ю. Кальюсте, Т. Карк, Э. Кальюсаар, И. Эвер, Э. Хермакюла, Л. Ульфсак, М. Кальюмет, В. Индриксон, Р. Арен, Х. Барем, В. Вальдамаа, М. Каппель, П. Лаасик, Э. Краам, Р. Тамм.

«Сообщница», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества, студия «Юность». 1990.
Автор сценария Н. Филиппова. Режиссер. В. Опенышев. Оператор Р. Веселер. Художник Р. Кашапов. Композитор С. Голыбина. Звукооператор Л. Беневольская.
Роли исполняют: Ю. Тархова, А. Башуров, С. Быстрицкий, Д. Курбатский, В. Комков, А. Ковальчук, М. Калошин, Н. Фетисов, Ю. Химуля, С. Ионова, Е. Филиппова, Н. Худжакова, О. Лыскова, Г. Демина, Г. Новожилова, Л. Данилова, С. Габриэлян, В. Бондаренко.

«Сэнит Зон», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.
Производство кинообъединения «Рапид» и коммерческого отдела «Кредо» Министерства культуры РСФСР. 1990.
Авторы сценария С. Винокур, Е. Гальперин. Режиссер Е. Гальперин. Операторы А. Бандеровский, И. Чепусов. Композиторы С. Беринский, Г. Ауэрбах.
Роли исполняют: В. Самойлов, С. Газаров, М. Беляков, Б. Брондуков, К. Ленькова, Л. Полищук, К. Макеенко, А. Леньков, В. Афанасьев, И. Кириченко, Ю. Потемкин, В. Гемс, Р. Козырев, Ю. Катин-Ярцев, А. Морозов, В. Бадов, Б. Бенюк, А. Бандеровский, Реньер Гонсалес.

«Там, где горы белые», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 10 мин.
Производство «Казахфильм», 1973.
Автор сценария С. Санбаев. Режиссеры В. Пусурманов, А. Ашрапов. Оператор А. Арираков. Художник И. Карсакбаев. Композитор Г. Жубанова. Звукооператор К. Кусаев.
Роли исполняют: Н. Жантурин. Б. Римова, М. Найманбаев, Н. Аринбасарова, А. Молдабеков, М. Куланбаев, М. Утебаев и другие.

«Тапер», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 21 мин, 2-й серии — 1 час 22 мин.
Производство Рижской киностудии, 1989.
Автор сценария Т. Маргевич. Режиссер Р. Калниньш. Оператор А. Моцкус. Художник Г. Балодис. Композитор О. Эхала. Звукооператор Н. Дейнатс.
Роли исполняют: Франк Матус, Я. Крастиньш, Катарина Эвро, П. Лиепиньш, Л. Упениеце, Г. Савича, Ю. Лиснерс, Г. Цилинский, Д. Белогрудов, У. Думпис, П. Гаудиньш, А. Кайриша, М. Мартинсоне, А. Розенталс, И. Рудолфа, Х. Спановскис, В. Зандбергс и другие.

«Трое», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Производство «Казахфильм», 1988.
Авторы сценария и режиссеры А. Баранов, Б. Килибаев. Оператор Н. Кириенко. Художник С. Бочаров. Композитор Е. Дединская. Звукооператор Е. Маслова.
Роли исполняют: С. Попов, К. Джакибаев, Ж. Исхаков и другие.

Зарубежные фильмы

«Без царапины», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 21 мин.
Производство «Бояна» (Болгария). 1988.
Автор сценария Константин Павлов. Режиссер Зако Хеския. Оператор Красимир Костов. Художник Мария Иванова. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Георгий Стайков, М. Неёлова, Тодор Колев, Мирослав Косев, Валентин Ганев, Иоана Попова, Петр Попйорданов, Илия Сотиров и другие.

«В понедельник утром», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Бояна» (Болгария). 1965.
Автор сценария Николай Тихолов. Режиссеры Ирина Акташева, Христо Писков. Оператор Димо Коларов. Художник Виолета Йовчева. Композитор Н. Левиев.
Роли исполняют: Пепа Николова, Асен Кисимов, Петр Слабаков, Кирил Господинов, Стефан Данаилов, Руси Чанев, Пламен Дончев и другие.

«Галисиец» (по одноименному роману Мигеля Барнета), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба) — Телевидения Галиссии (Испания). 1987.
Авторы сценария Марио Камус, Мануэль Октавио Гомес. Режиссер Мануэль Октавио Гомес. Оператор Порфирио Энрикес. Художник Феликс Мурсия. Композитор Пабло Миланес.
Роли исполняют: Санчо Грасиа, Мануэль Галиана, Хорхе Санс, Линда Мирабаль, Альберто Педро, Антонио Феррандис, Фиорелья Фальтояно, Франсиско Рабаль.

«Зигфрид» (по мотивам одноименного рассказа Ярослава Ивашкевича), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Производство «Тор» (Польша). 1986.
Автор сценария и режиссер Анджей Домалик. Оператор Гжегож Кендзерский. Художник Ежи Сайко. Композитор Ежи Сатановский.
Роли исполняют: Густав Холубек, Томаш Гудзец, Мария Пакульнис, Ян Новицкий, Эдвард Жентара, Адам Ференци и другие.

«Исчезнувшие свидетели», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство «Бухарест» (Румыния). 1988.
Авторы сценария Эуджен Барбу, Николае-Паул Михаил. Режиссер Дан Миронеску. Оператор Адриан Дрэгушин. Художник Раду Корчова. Композитор Ион Кристиною.
Роли исполняют: Марга Барбу, Шербан Ионеску, Соби Чех, Константин Кодреску, Наташа Лааб, Александру Лунгу и другие.

«Обещание», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство студии художественных фильмов (КНДР).
Авторы сценария Ли Мен Хви, Ким Вон Ен. Режиссер и оператор Ли Ги Вон. Художник Син Сен Соп. Композитор Хван Чжин Ен.
Роли исполняют: Пэк Гум Сук, Ли Хак Чол, Банг Бок Сун, О Менг Ок, Ким Рен Силь, Чу Сок Вон и другие.

«Профессионал», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин. Производство «Гомон» — «Серито» — «Рене Шато» (Франция), 1981.
Авторы сценария Жорж Лотнер, Жак Одиар, Мишель Одиар. Режиссер Жорж Лотнер Оператор Анри Дэкэ. Художник Эрик Мулар. Композитор Эннио Морриконе.
Роли исполняют: Жан-Поль Бельмандо, Жан Дезайи, Сириель Клер, Элизабет Маргони, Жан-Луи Ришар, Мишель Бон, Робер Оссейн и другие.

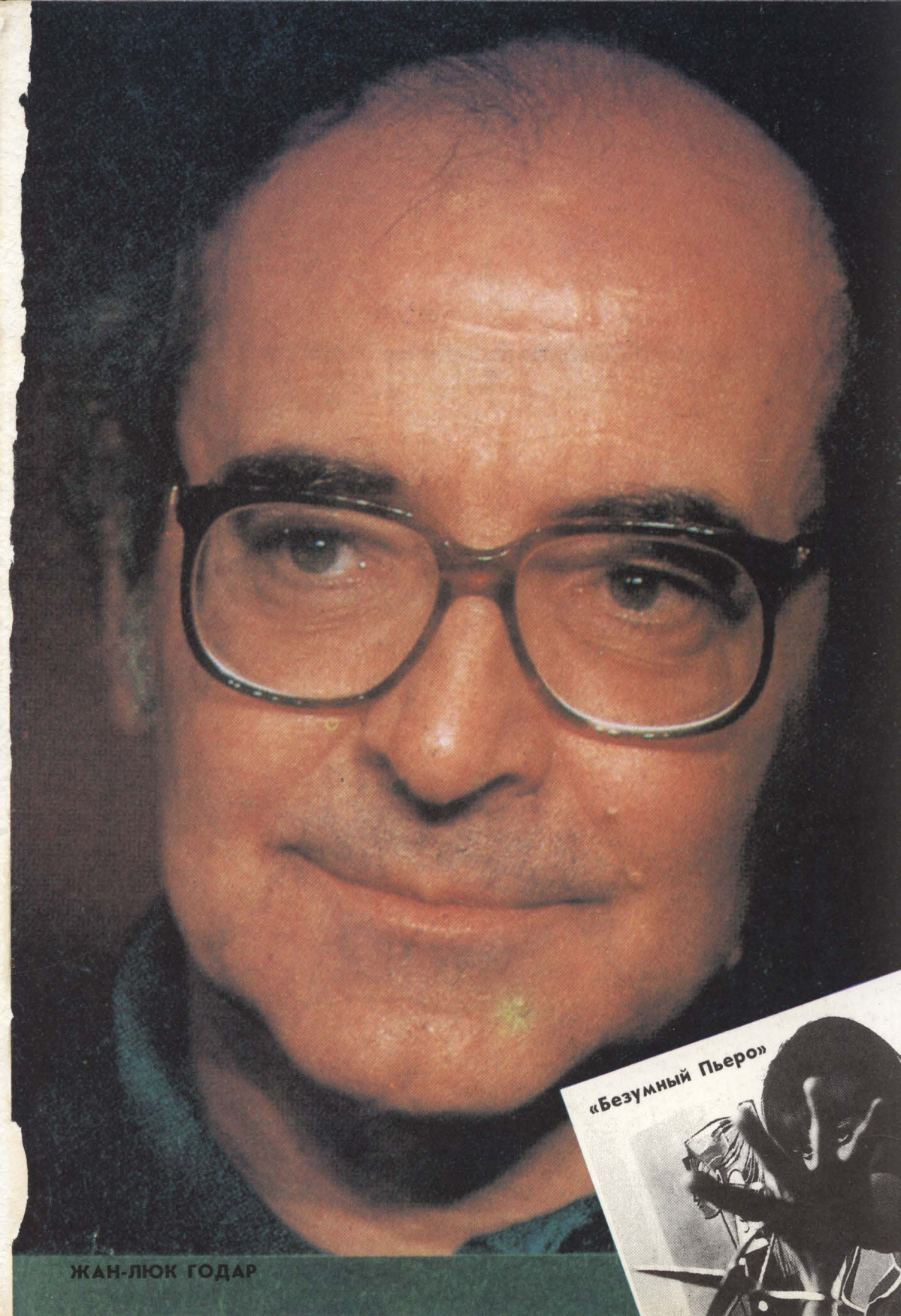
«Путешествие в никуда» (по мотивам произведений Камал Кумара Маджудара), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 10 мин.
Производство Национальной корпорации по развитию кино (Индия), 1987.
Автор сценария, режиссер, оператор и композитор Гоутам Гхош. Художник Ашок Басу.
Роли исполняют: Шатругхан Синха, Промод Гангули, Шампа Гхош, Васант Чоудхури, Рави Гхош, Мохзан Агаши и другие.

«Переключая каналы», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.
Производство «Нельсон Ю. С. Холдингс» (США). 1987.
Автор сценария Джонатан Рейнолдс. Режиссер Тед Котчефф. Оператор Франсуа Прота. Художник Энн Причард. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Кэтлин Тернер, Берт Рейнолдс, Кристофер Рив, Нед Витти, Генри Гибсон, Джордж Ньюберн, Чарлз Кимбро, Фиона Рейд.

«Пламя», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 27 мин.
Производство «Адитйсдайя филмз» (Индия). 1986.
Автор сценария Салим Хан. Режиссер Раджеш Сетхи. Оператор Рави Киран. Художник Судхенду Рой. Композитор Анну Малик.
Роли исполняют: Радж Баббар, Смита Патиль, Шакти Капур, Раджеш Кханна и другие.

«Рыбная лавка «Ямаха», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство Чжуцзянской студии (Китай), 1984.
Авторы сценария Чжан Иу, Хуан Цзиньхун. Режиссер Чжан Лян. Операторы Хань Синьюань, Ван Хэнли. Художник Чжан Чжичу. Композитор Чэнь Цисюн.
Роли исполняют: Чжан Тяньси, Сюй Жуйпин, Ли Чжицян, Ши Цзянь, Чэнь Цичао, Хуан Цзиньчан, Чжан Янь, Ли Вэйцзянь и другие.

«Солнце в пасмурный день» (по роману Ханна Мина), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Производство Национальной киноорганизации (Сирия).
Автор сценария Мухаммед Мари Фаррух. Режиссер Мухаммед Шахин. . Оператор Жорж Лютфи Аль-Хури. Художник Хишам Аль-Малих. Композитор Сульхи Аль-Вади.
Роли исполняют: Муна Васиф, Рафик Сбейи, Джихард Саад, Аднан Баракат, Гада Аш-Шамал, Юсеф Ханна, Айман Зейдан, Жорж Хаддад, Мухаммед Аль-Аккад и другие.



ЖАН-ЛЮК ГОДАР

«Безумный Пьеро»

ИСКУССТВО КИНО

В 1991 году «Искусство кино» публикует:

В РУБРИКЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. Два произведения: «КЕНГУРУ» и «РУРУ» («Русская рулетка»).

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. ИСКРА.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ИНГМАР БЕРГМАН. ПЕРСОНА.

П.-П. ПАЗОЛИНИ. ТЕОРЕМА.

ЛИЛИАНА КАВАНИ. НОЧНОЙ ПОРТЬЕ.

В РУБРИКЕ «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»

А. АВТОРХАНОВ. ЛЕНИН В СУДЬБАХ РОССИИ. Главы из книги.

В РУБРИКЕ «ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:

Неизвестные материалы С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА, А. ДОВЖЕНКО, ВС. ПУДОВКИНА, БРАТЬЕВ ВАСИЛЬЕВЫХ, Р. КАРМЕНА, М. БАРСКОЙ и др.

С. ПАРАДЖАНОВ. ПИСЬМА ИЗ ЗОНЫ и другие материалы.

В РУБРИКЕ «МИР ДУШИ»:

Проповеди АЛЕКСАНДРА МЕНЯ и воспоминания о нем.

Ф. СТЕПУН. БЫВШЕЕ И НЕСБЫВШЕЕСЯ. Главы из книги.

С. БУЛГАКОВ. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ.

В РУБРИКЕ «ЗА РУБЕЖОМ»:

Дирк Богард. КАК Я РАБОТАЛ С ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ.

РОЖЕ ВАДИМ. ТРИ САМЫЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЖЕНЩИНЫ. (БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА).

ЖАН-ПОЛЬ САРТР. ЗИГМУНД ФРЕЙД. Фрагменты сценария.

Совместные выпуски «ИК» с журналами «СТРАНА И МИР» (Мюнхен), «СИМВОЛ» (Париж).

Свою персональную рубрику «ВОПРОСЫ И МЫСЛИ» продолжит А. ГЕЛЬМАН.

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничений.

Цена журнала остается прежней:
1 р. 30 к. за номер.

2 91